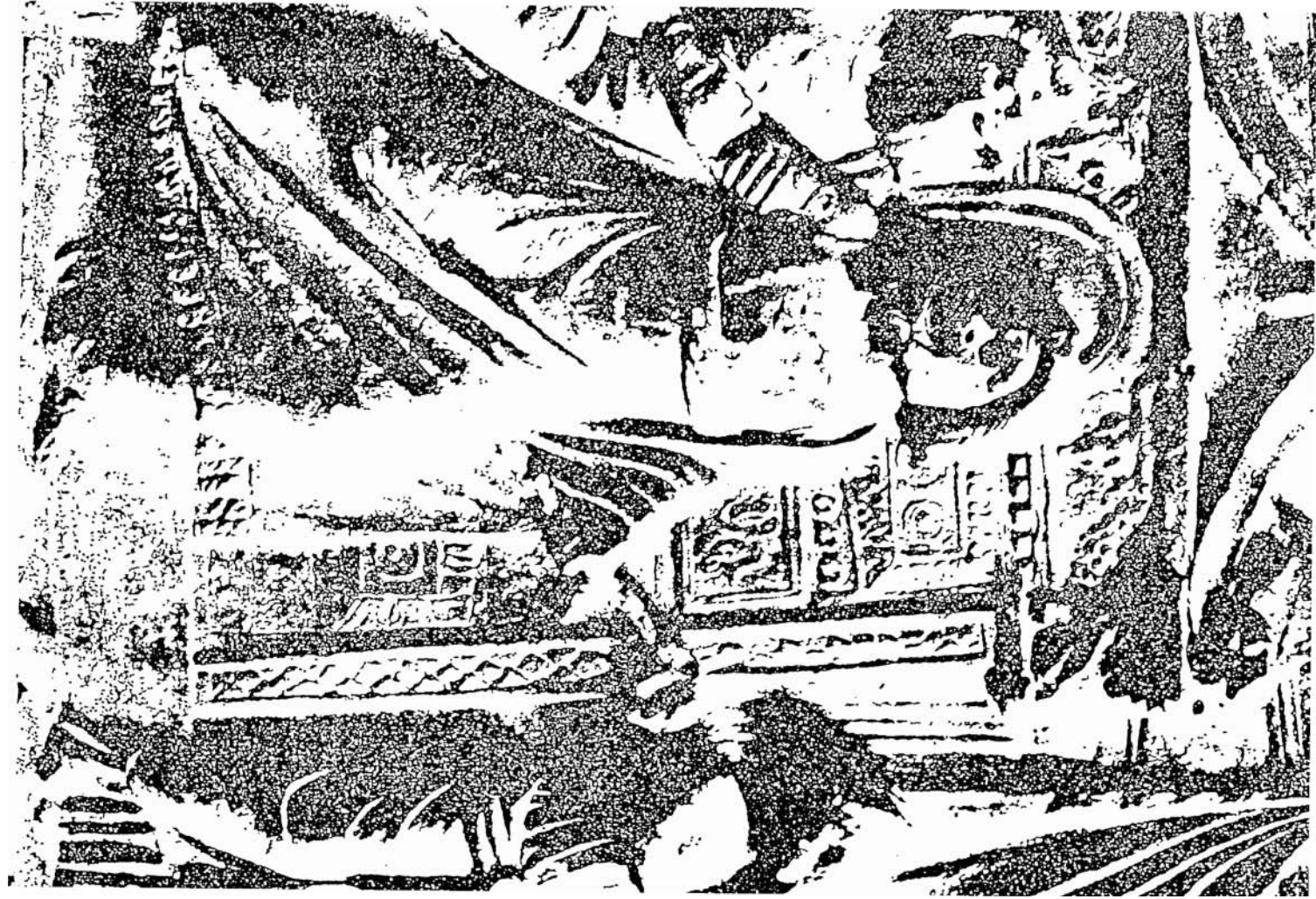
P. 345-

E. Gordon Craig

Da Arte do

TEATRO

Editora ARCADIA
Lisboa



Tltulo origirta!
ON THE ART üF THEATRE

Tradução, prefácio e notas de
REDONDO JÚNIOR

Capa e arranjo gráfico de
SEBASTIÃO RODRIGUES

Composto e Impresso na
COMPANHIA EDITORA DO MINHO
BARCELOS

Êndice

Introdução 7
Prefácio 31
Prefácio da edição francesa de 1943 33
Os artistas do teatro do futuro 37
do actor 44
do ensaiador 48
do cendrlo e do movimento 54
O teatro do futuro: uma esperança 75
O acror c a «sur-rnarionncttc» 87
De certas tendências nocivas do teatro moderno 121
Das peças dos literatos, das pinturas e dos pintores no teatro 135
O teatro na Alemanha, na Rússia e na Inglaterra 147
Da arte do teatro 157
Primeiro diálogo entre fim profissional e um amador de teatro 157
. Seglndo didlogo entre o amador de teatro e o encenador 195
Dos espectros nas tragédias de Shakespcare 271
Do teatro de Shakespeare 285
O realismo e o actor 291
Teatros de ar livre 295
A propósito do simbolismo 299
Do requintado e do precioso 301
Notas do tradutor 303
Apêndice 313
Cronologia 315

Foi Eduardo Scarlatti quem revelou Gordon Craig a Portugal, quando, nos seus notáveis ensaios de «A Religião do Teatro» nos deu uma síntese expressiva e relevante dos conceitos estéticos contidos em «Da Arte do Teatro». Já nesse tempo Craig podia considerar-se *velho* - velho no tempo, que não nas ideias, ainda hoje rigorosamente válidas, na essência. Quase duas dezenas de anos tinham passado sobre a publicação dos textos reunidos em «Da Arte do Teatro» e os homens de Teatro portugueses ainda o ignoravam totalmente. Aliás, nunca quiseram, sequer, tomar conhecimento da sua existência. Se não, entre a publicação (ao menos a primeira edição francesa, mais acessível), a revelação luminosa de Scarlatti e a tradução que se apresenta agora, alguma coisa haveria de ter-se processado no Teatro português que demonstrasse até onde teria havido a suspeita de urna influência. A verdade, porém, é que o Teatro português se manteve inabalàvelmente hermético ao pensamento de Craig e, daí, a sua espantosa, inconcebível actualidade em relação à estética de cena — se é que houve, alguma vez, estética de cena — adoptada nos nossos palcos.

Que Craig foi «um inspirado e não um crítico», como escreve Scarlatti? Claro que foi um inspirado - mais, um iluminado — mas também um crítico.

Pois não é verdade que os seus conceitos da Arte Nova, em que se define o Artista de Teatro com a perspectiva que Appia atribuiu ao Dramaturgo, se basearam numa crítica extraordinàriamente lúcida do Teatro europeu e, muito especialmente, do Teatro inglês do seu tempo?

Não nos parece, porém, agora oportuno comentar os raciocínios de Scarlatti sobre as ideias de Craig. Viriam demasiado tarde e não é nossa a culpa se ninguém, por altura da primeira edição de «A Religião do Teatro» (1928) estava à altura de o fazer, como convinha.

Essa «semente de desordem espalhada por Craig no Teatro contemporâneo» - como Scarlatti pretende - conquistou, qualquer que tenha sido o sentido da sua influência, a virtude de criar os fundamentos estéticos do Teatro Moderno, como Arte Nova e adulta - independente — que se haviam insinuado com a fundação do Teatro de Arte de Moscova e começaram a estruturar-se, cerca de quinze anos depois, com a doutrinação de Jacques Copcau, no Vieux Colombier.

Quando Copeau, em Outubro de 1913, inaugurava, em Paris, o Vieux Colombier, Gordon Craig preparava-se para fundar, em Florença, uma escola de Teatro para *cultivar ..artistas.* Copeau, antcs de abrir a sua escola, quis falar com ele. «Num dia de Setembro de 1915, recebeu um telegrama para ir a Itália. Durante um longo mês, sob as arcadas de Florença, os dois homens de Teatro permutaram, quase diàriarnente, .as suas ideias e as suas esperanças. Copeau, de uma receptividade rara, bebia na própria fonte. A Escola compreendia duas classes, uma

composta de mestres e artifices que, sob a direcção do próprio Craig, se iniciavam nos seus métodos; a outra, de estudantes, aos quais as disciplinas da primeira classe ensinavam os diversos ramos da Arte do Teatro. A Escola era essencialmente destinada a decoradores desejosos de transmitir e perpetuar as idéias do Mestre, a sua visão ilimitada de verdadeiro Artista e toda' a sua projecção de Grande Sacerdote» (1).

Fundada em 1913, a Escola de Craig, no pequeno anfitcatro de Coldoni, não aceitava comediantes. Quando Copcau chegou a Florença, a Escola já não existia, mas Craig explicou-lhe porrnenorizadamente como 'ela funcionara e continuaria a funcionar se não tivesse fechado um ano depois da sua abertura. Em. 10 de Outubro de 1915, Copeau fazia a Jouvct uma entusiástica descrição da adaptação das idéias de Craig ao seu Teatro; «...tudo corresponde inteiramcnte às necessidades da nossa cena. É, de facto, belo, maravilhosamente límpido e *ajuda-nos*. Exactamente na nossa linha. Nós já tínhamos encontrado, por nós próprios, algumas coisas. Craig *ofereceu-me*, a título amigável, o benefício do seu registo francês dos seus *screens*, ou *écrans*, ou biombos (c eu torno-me o representante das suas idcias enl França). Além disso, mostrou-me um sistema de iluminação que dá resultados admiráveis e parece maravilhosamente simples e prático na rnaqueta. Resta saber se acontecerá o 11l.eSD10 no palco. E a supressão total da ribalta e das garn.biarras...»

(1) Maurice Kurtz, *Jacques Copeau — Biographie d'un Thèatre*.

«Nas suas relações com Copeau, Craig soube demonstrar que a Arte não tem fronteiras. Espontâneamente e a *título amigável*, permitiu que um artista francês aproveitasse os seus conhecimentos, as suas experiências pessoais, como fez, aliás, sempre com qualquer verdadeiro Artista, sem cuidar da sua nacionalidade».

Através de Copeau, Craig chegou à geração saída do Vieux Colornbier, de que seria uni dos mais notáveis representantes Etienne Decroux. O maior mestre de Mimo do nosso tempo, nas suas «Paroles sur le Mime» escreve:

«Foi a; todas as frentes do Teatro que Craig levou a sua luta: administração, encenação, cenografia, texto, comediante; sendo o seu objectivo final transformar o Teatro em Arte original (...). Segundo Craig, o palco, em vez de ser uma casa de tolerância, na medida em que é o lugar de reunião de todas as artes, deveria ser, acima de tudo, o trampolirn do movimento. No que diz respeito ao actor, retive de memória os sete pontos seguintes:

Primeiro ponto: quando o actor representa, o seu espírito deve dominar a emoção e não a emoção dominar o espírito. O estado de cmbriegucz não é recomendável, sobretudo na obra de artífice.

Segundo ponto: o estilo e o símbolo são próprios da Arte.

Terceiro ponto: O actor deve saber a sua profissão antes de pisar a cena. Não é em público que deve aprender e a sua aprendizagem deve durar seis anos.

Quarto ponto: O actor de tradição expõe as explosões da sua pessoa íntima diante de toda a gente, o que é impudico.

Quinto ponto: O actor deve inspirar-se nos métodos empregados pelos outros artistas.

Sexto ponto: O actor deve, igualmente, rejeitar os conselhos desses outros artistas quando eles penetram na cena a fim de colonizá-la.

Sétimo ponto: Estão ainda por encontrar as leis do Teatro. O que é urgente é a sua descoberta e não os «ensaios» para gozo do pensamento».

Decroux põe, então, em evidência aquilo a que chama «as aparentes contradições de Craig»:

1. Segundo Craig, o actor é insuficiente porque o seu jogo (1) é realista e mais sonoro do que visual. Seria necessário, pois, que tivesse estilo e fosse mais visual do que sonoro.

2. Mas eis que Craig afirma que o corpo é incapaz de obedecer ao: comando do espirito e que não se pode, assim, contar com ele para engendrar a poesia do drama.

3. Em consequência do que o actor deve ser substituído por uma *marionnette* ideal.

Até aqui, nada de contraditório.

Mas eis que, mais tarde, continua Decroux, Craig nos revela que a sua ideia de substituir o actor pela *marionnette* de que falamos era uma imagem de combate e que nunca tomou a sério uma tal perspectiva. Então, que fazer? Nem actor tradicional, nem *marionnette,* nem actor corporal. Com que representar, então?

---

(1) Muito propositadamente traduzimos aqui *[eu* por jogo.

E Decroux responde, subtilrnente, com raciocínios que podem contribuir enormemente para esclarecer as ideias de Craig:

Julgo que pode sair-se deste impasse *formal supondo que, quando Craig afirma a impotência do corpo, só pensa nas dificuldades, certamente grandes mas transponioeis, experimentadas pelo corpo quando tenta obedecer ao comando do espírito.* E eis como eu raciocino:'

1. Se a *marionnette* é, pelo menos, a imagem do actor ideal, é preciso tentar adquirir as virtudes da *marionneiie* ideal.

2. .Ora, isso não sc pode adquirir senão praticando uma ginástica adequada à função e isso conduz-nos ao mínimo chamado corporal.

Decroux chega à conclusão de que o *Mimo* corporal parece corresponder completamente às reivindicações de Craig:

1. Descobrir as leis do Teatro?

— Haverá método mais cientifico do que aquele que despe o actor a fim' de se ver o que fica? Que consiste em privá-lo do que não é o seu ser: cenário, indumentária, acessórios, texto? Quando o actor, abandonado a si próprio, descobrir o que pode e verdadeiramente não pode, não veremos melhor o papel que desempenham as coisas de que o privamos? e, portanto, em que medida e, também, para que fim é preciso reintegrar o que foi alienado? (1)

---

(1) Vamos despir todos os actores portugueses para os sujeitarmos a esta prova? Que espectáculo repugnante!

2: O *domínio da emoção ?*

— Quando o actor procura exprimir-se em linhas de escrupulosa geometria, com perigo para o seu equilíbrio, sofrendo assim na sua carne, e isto dito sem metáfora, é obrigado a reter a sua emoção, a comportar-se como um Artista; artista do desenho.

3. O *pudor?*

— O rosto só é impudico porque só ele revela a nossa pessoa íntima, o que nós *somos.* O corpo, esse, tem. a faculdade de traçar no espaço grandcs linhas quc distraem daquelas ela nossa forma. Assim, substitui-se o des.enho do que nós somos pelo que queremos que seja.

4. O *estilo e* o *simbolo?*

— Basta num quadro nu, vazio de palavra, vazio de música, ser nu em si 'próprio, para que o estilo e o símbolo se tornem obrigatórios: só eles vestem. O público nunca admitiria que um homem despojado de vestuário se comportasse como um cavalheiro. O cómico seria indecente.

.5. *A necessidade de visualidade no Teatro?*

Como dispensá-la quando é só isso que se dá?

6. *Aprendizagem prolongada antes de representar?*

— O que nos revela a nossa impreparação quando esta existe é que ela provoca uma queda física que nos protege de uma queda moral. O asno só se julga bispo porque está coberto com as relíquias de um verdadeiro sacerdote. O actor tornado só, depressa adivinha o que vale e aprende o objectivo da sua aprendizagem.

7. Inspirar-se no método das outras artes?

- Nós informamo-nos dos factos e dos gestos de ordem técnica de um Rcdin, de um Maillol, de um Ingres, de um Signac; e também de um Boileau, de UD1 Banville, de um Edgar Poe, não só por pura curiosidade, mas para tirar proveito disso.

8. Desconfiar dos outros artistas quando querem ajudar o teatro sem se naturalizarem?

- O estado desta desconfiança não é ultrapassado quando se está só ern cena.

9. Mesmo quando Cordon Craig pretende acrescentar ao actor uma indumentária. melhor concebida, um cenário, uma iluminação, uma construção cénica, um texto melhor concebido, será necessário que o actor que se coloca nesse todo melhor concebido seja, ele próprio, melhor concebido. Aliás não vejo melhor receita do que tornar o actor Robinson Crusoé (1).

10. Quanto à ideia de substituir o actor pela surmarionnette, creio que Craig, por mais que diga, a encarou a sério.

E Decroux acabaria por afirmar, noutro estudo:

«Ao dizer que a tarefa não pode empreender-se no estado de coisas ocidental, Craig viu claro.

Que aquele que venceu sem as armas requeridas com as quais Craig quis vencer, lhe atire a primeira pedra.

Que aquele que viu claro lhe atire a primeira flor».

---

(1) Aliás) como queria Adolphe Appia *(A Obra de Arte Viva).*

*

Os textos reunidos em «Da Arte do Teatro» foram escritos entre 1905 e 1912. Neste" período, inclui-se a viagem de Craig à Rússia; em 1910, escreveria o Segundo Diálogo entre o Profissional e o Amador de Teatro, quase todo ele incidindo sobre o exemplo edificante do Teatro de Constan, que não pode ser senão o Teatro de Arte de .Moscovo, de Stanislavsky. É, pois, devconsiderar muito estranho que Craig tenha feito silêncio absoluto sobre Meyerhold, cujas ideias coincidem, fundamentalmente, com as suas.

Vejamos o que se' passava com Meyerhold, socorrendo-nos das notas de Nina Góurfinkel para o volume em que reúne os textos dispersos do rebelde do Teatro de Arte:

«Depois de ter trabalhado no Teatro de Arte de Moscovo desde a sua fundação, em 1898, Meyerhold começa a sentir-se manietado. Duvida cada vez mais dos métodos de Stanislavsky e de Nemirovitch-Dantchenko, que qualifica de «naturalistas» e decide enveredar pelo seu próprio caminho. Em 1902, afasta-se dos seus mestres e funda, com Kochcverov, outro actor rebelde, urna companhia que usa o titulo de Sociedade do Novo Drama (16 actores e 11 actrizes). Durante as suas peregrinações na província, Meyerhold, lutando com as piores dificuldades, esforça-se por apresentar a um público não advertido um repertório de valor, introduzindo obras novas que permitiriam aplicar processos inéditos; Assim, ao lado de peças de Chekov, Hauptmann, Zudermann, Gorki e Ibsen, tratados no estilo estabe-

lecido pelo Tetro de Arte, insinua peças mais difíceis, resolutamente «modernas», de Hamsun, Heyerrnans, Maeterlinck, Schnitzer e, até, do simbolista polaco Przybyszewski».

Confessaria, mais tarde, que, como encenador, começara por «imitar servilmente Stanislavsky». Rejeitando, em teoria, as concepções e os métodos do mestre do Teatro de Arte, seguia-os, porém, na prática. «Foi uma excelente escola prática de encenação» — diria. — «Para um jovem artista não é perigoso imitar. É um estádio quase obrigatório».

Mas, depois da construção teatral primitiva de Kherson, Meyerhold tem a sorte de encontrar no Clube Artistico de Tiflis (temporada de 1904-5) um palco moderno, construido em 1901 e munido de inovações técnicas; palco giratório, mecanismo permitindo encenações em níveis diferentes, instalações de iluminação novas, etc. Procura substituir os ruídos por efeitos musicais e imprimir ao espectáculo um movimento rítmico de conjunto. Substitui a multidão individualizada de 'Stanislavsky, em que cada figurante tem a sua própria expressão e os seus próprios movimentos, por agrupamentos e manchas de cor (1); esquematizá.

Como não possui um decorador (2) que compreenda as suas idéias, nem os meios para empregar

---

(1) Compare-se com as idéias craigianas para se encontrar absoluta concordância, a respeito das massas de figuração.

(2) Encontrá-los-ia, mais tarde, entre os seus colaboradores do Teatro Estúdio: Sapunov, Soudeikine, Denissov e Oulianov.

um, utiliza largamente os efeitos de luz a substituir a cenografia.

Mas o público é ultrapassado por estas inovações — esse público que mal acaba de admitir o realismo psicológico de Stanislavsky (que data da abertura do Teatro de Arte). Assim, a «sinfonia ultravioleta» de *A Neve,* peça mistico-simbolista de Przybyszewski, exaspera-o e provoca na sala gritos e assobios. Quando o pano cai sobre o último acto, muitos espectadores recusam-se a abandonar a sala porque, diziam eles, *a jJeça não podia ter terminado, porque não tinham compreendido nada.*

Durante esta existência vagabunda e precária, Meyerhold revê, aos bocados, os problemas fundamentais da encenação e concebe os princípios de uma nova técnica do actor. O seu ponto de partida é a crítica do realismo psicológico e ilusionista de Stanislavsky (a que chama «naturalismo» nas peças de Chekov, ou «naturalismo histórico» em *Julio César* de Shakespeare). Segundo ele, a nova dramaturgia impõe soluções novas. Procura-as na cenografia, quer francamente pictural — a sua teoria dos *painéis* decorativos (1) — quer tridimensional, inspirada na arte estatuária, sendo os diversos elementos cénicos sempre subordinados ao ritmo do conjunto.

Foram estas concepções que Meyerhold fixou numa série de artigos publicados em revistas de vanguarda. Reuniu-os, primeiro, no «Livro sobre o Teatro Novo» (1908), colectânea de estudos de jovens escritores,

(1) Que devemos comparar com os «biombos» de que Craig reivindica a concepcão.

poetas e teóricos, marco importante do pensamento teatral russo, para retomá-los, depois, no seu livro «Do Teatro» (Petersburgo, 1913).

É possível, mas não é natural, que Gordon Craig ignorasse o movimento desencadeado por Meyerhold. Aliás, não, sendo, como com o artista russo, uma muito vaga referência no prefácio da primeira edição, Craig ignora também Appia. Qucm quer, porém, que tente compreender a sua personalidade, logo concluirá por que ele tenha querido, muito propositadamente, ignorar os seus pares da teorização teatral do começo do século. Bastará, talvez, esta simples confissão, no seu «Diário»:

> *Porque adaptei o nome de Craig? Porque não queria usar o de Terry, como o gaio que se enjeitasse com penas de pavão. Queria um nome virgem que eu tornasse célebre. Se fosse capaz...*

O «se fosse capaz» é falsa modéstia, está a mais. Craig tinha a certeza de que seria célebre, queria ser célebre. Ele só. E *foi.* E é.

«Têm-no pilhado sem o esgotar: poderá esgotar-se o mar? Craig é o mar» - diria Jouvet.

*

Foi por iniciativa de Stanislavsky que Craig voltou a Moscovo para encenar o *Hamlet.* Isadora Duncan falara-lhe dele corn entusiasmo - das suas idéias, das suas concepções revolucionárias. O dircctor do Teatro de Arte escreveria nas suas memórias:

«Craig chegou a Moscovo quando fazia um frio glacial, vestido com um fino .sobretudo de Verão,

um chapéu de abas largas na cabeça, um «cache-col» de lã em volta do pescoço. Vindo semum centavo nas algibeiras, instalou-se no melhor hotel da cidade; um belo quarto com casa de banho. Ai o' encontrei chapinhando numa banheira cheia de água gelada. Começámos por vesti-lo à russa, para o' livrarmos de uma pneumonia. No guarda-roupa da peça *A Desgraça de Ter Demasiado Espírito* encontrámos uma peliça, uma «chapka» e botas de feltro. Esta indumentária de 1820, que durou todo o tempo que esteve em Mascavo, fez dele o ponto de mira dos moscovitas, o que o divertia infinitamente. Sentia-se em Mascavo como em sua casa e, principalmente, no nosso teatro.

«Depois de nos termos conhecido nas mais bizarras circunstâncias, pusemo-nos a conversar como se fôssemos velhos amigos. Em roupão de banho, os longos cabelos todos molhados, a escorrer, Craig explicava-me, com entusiasmo, os seus princípios favoritos, as suas buscas da nova arte do movimento.

«Proclamava esta verdade incontestável: não pode colocar-se o corpo do actor, que é um volume, ao lado de uma tela pintada, que é uma superfície (1); a cena exige a escultura, a arquitectura, o volume...

«Renunciando a qualquer mecanismo teatral de bastidores, repregos e superficies pintadas, utilizou (no *Hamlet)* um sistema de biombos que permitia numerosas combinações, alusão a formas arquitecturais - ângulos, nichos, salas, torres,etc. — apelando para a imaginação, para a colaboração do espectador.

(1) Uma vez mais, coincidência total com Appia *(A Obra de Arte Viva).*

Craig ainda não encontrara a matéria dessas superfícies: queria-a, por assim dizer, orgânica, o mais próxima possível da natureza. Encarava a pedra, a madeira não trabalhada, a cortiça...

«Craig não queria nem intervalos, nem cortinas. Os biombos seriam um prolongamento arquitectural da sala. Começada a representação, os biombos movem-se com um ritmo solene. As linhas e os planos interceptam-se. Por fim, imobilizam-se numa nova combinação. A luz jorra não se sabe donde, com os seus reflexos pitorescos e a sala e a cena fazendo um todo, encontramo-nos transportados para um outro mundo, no qual o pintor fez apenas a alusão que a imaginação do espectador completa».

Deve salientar-se, como nota Sylvain Dhome, que quando Craig pretende matérias naturais, não é para fazer verdadeiro, mas para introduzir na decoração um elemento ao mesmo tempo insólito e rico, em si mesmo *verdadeiro* e capaz de absorver a luz de maneira especial. Esse *objecto de arte* de que pretendia fazer a representação, deveria ser, na medida da sua ambição, tão perfeito como uma estátua cuja beleza não reside apenas na forma, mas também na qualidade do material de que é feita.

O que é, porém, verdadeiramente importante é que Craig foi o primeiro esteticista de Teatro que definiu, em termos mais rigorosos, o encenador moderno. Não foi tão longe como Adolphe Appia, na concepção que este nos deu de Dramaturgo, talvez porque Craig não acreditva naquela genialidade que, neste século, só encontraria um representante em Bertolt Brecht. Insinuando, embora, que o Teatro poderia existir sem o poeta dramático, atribuindo-lhe (ao

Teatro) uma independência total, não se arriscou, como Appia, a pretender para o encenador moderno, em termos precisos, a qualidade de poeta dramático (também). Defendeu-se com a concepção de que o Teatro é mais para *ver* do que para *ouvir,* baseou-se na teoria (sua) do movimento como base do espectáculo, mas nunca chegou a definir, concretamente, em que consistia esse espectáculo sem a colaboração do poeta, até porque não se encontra, na sua obra, referencia ao Mimo.

Não importa, porém, esta limitação craigiana em relação às ideias elo autor de «A Obra de Arte Viva». Sequer há que considerar os caminhos que um e outro percorreralTI para estabelecer as qualidaeles inerentes ao Artista do Teatro, isto é, o ericenador. Coincidem, no entanto - e é necessário acentuá-lo bem como princípio fundamental da encenação moderna - quando consideram que o Teatro *não é* uma síntese - harmoniosa ou não - de várias artes, mas uma arte em si. Esta é, sem dúvida, a revelação mais importante da estética teatral deste século, sem a qual não é possível definir o encenador.

Quaisquer que sejam as especulações dos ensaístas e historiadores de Teatro acerca da idade do encenador, isto é, se tem origem próxima ou remota, a verdade é que, antes de Craig, parece-nos que nunca teve a *qualidade* que hoje se lhe atribui. De facto, o acto da encenação dispersava-se num certo número de actividades que se exerciam independentemente, só por acaso convergindo para uma harmonia de concepção interpretativa do texto. Eram o ensaiador, o decorador, o cenógrafo, o director de cena, o contra-regra, o mestre maquinista e o mestre electricista,

cada qual agindo sem querer saber da actividade dos outros, guardando segredos de ofício, sofrendo influências de todos os lados (desde a da vedeta da companhia até à do próprio prestígio pessoal como artífice ou artista) sem cuidar de uma unidade de conjunto compatível com uma concepção interpretativa. Não havia, aliás, como é óbvio, urna concepção interpretativa. O ensaiador (quase sempre actor também e, portanto, com todos os prejuízos resultantes da sua *maneira* de 'representar, da sua concepção de ofício e, até, da sua personalidade mais ou menos evidente) limitava-se: a corrigir a representação dos actores, sujeitando-se, tanto quanto possível, às indicações cénicas do autor; o decorador (e este também é recente nas actividades do Teatro, pois até o principio deste século existia apenas o cenógrafo) concebia os modelos dos cenários apenas do seu ponto de vista pessoal e, uma vez mais, em obediência às rubricas do autor; o cenógrafo ampliava, à dimensão da cena, os modelos do decorador, não raro deturpando-os, numa manifestação de personalidade e de suficiência artesanal; o mestre maquinista erguia o cenografia no palco; o mestre electricista iluminava como lhe parecia *que ficava melhor*, apenas buscando os efeitos rubricados na peça e manobrando a ribalta c as gambiarras; o contra-regra fornecia os acessórios de cena; o director de cena velava pela disciplina (?). Ninguérn, pois, que coordenasse todas estas actividades, a não ser que o autor interviesse pessoalmente a zelar pela fidelidade às suas indicações cénicas.

Mas, se ainda era possível, por hábitos de ofício e de rotina de um artesanato que nada tinham que ver com estética teatral, estruturados numa escola de palco,

criar uma aparência de unidade de concepção e de estilo (?) no espectáculo, a intervenção do pintor, no Teatro, contribuiu ainda mais para desarticular a encenação (considerada apenas como acção de *pôr em cena).* Como não podia deixar de ser, o pintor levaria para o Teatro a sua personalidade e o seu estilo - a sua forma - que não tinham nada que ver com o espírito e a forma que o texto impunha, no sentido de envolvimento cénico (no volume, na linha, na perspectiva e na cor) para as personagens. A pintura impunha ao Teatro as suas limitações de arte no plano, a duas dimensões, sem qualquer subordinação de ordem estética a uma interpretação superior do texto.

Não existia, portanto; o encenador - o Artista do Teatro - tal como hoje o concebemos e só passou a existir depois de Craig, Appia e Meyerhold, partindo da negação do Teatro corno síntese de artes independentes e considerando-o como uma arte em si, o terem definido, não ainda para agir segundo aquelas leis estéticas que Craig exigia mas não chegou a estabelecer - nem ninguém até hoje criou - mas com a qualidade de criador único do espectáculo, sem o qual o próprio Teatro não existe.

Mas também não existe sem o actor - e o próprio Craig o reconheceria, anos volvidos, quando escreveu o segundo prefácio, que, adiante, traduzimos. Não, evidentemente, o actor tradicional, mas esse outro, que é capaz de «descobrir o que pode e verdadeiramente não pode», como pretende Decroux.

Aliás, Craig, que fez a mais subtil acrobacia de raciodnio para chegar à idealização da *sur-marionneite,* em oposição ao actor, diria depois que toda a sua obra «tinha a sua fonte no espírito. Bom ou mau, o que é

espiritual nunca é indiferente. No segundo caso, a id éia estiola-se e some-se; no primeiro, a sua irradiação é extraordinária: 'A principal dificuldade a vencer é fazer de maneira que o corpo *esteja apto a agir quando a alma se agita»* (1). Não são as emoções que agitam a alma? Se são, o corpo terá de estar apto a agir sob o comando das emoções - e aqui está a negação da *sur-marionnette,* com aqual Craig pretendia, precisamente, o contrário. E Craig diz mais, numa espantosa contradição: «Eis porque nos foi dado o amor, esse amor poderoso que penetra até o mais fundo do coração e põe a imaginação em movimento. A sabedoria... a inteligência... Delas, nada sei. Talvez me tivessem parecido tão preciosas, que as pus de lado, julgando-as como tesouros inatingíveis. Há qualquer coisa na sabedoria e na inteligência de incompatível com o coração».

Pôr a imaginação em movimento... Mas logo noutra altura Craig escreve, a respeito do actor: «Quanto menos imaginação tiver, melhor para ele. A tarefa principal do actor não é sonhar, mas *agir.* Corno formar um actor? .Hum'! é uma questão difícil. É preciso aprender dicção (Lacy)? O gesto e a mímica (Espinosa)? É o *exemplo* que mais conta no Teatro. O arquitecto, o músico, têm de estudar as regras da sua arte, ,porque só seguindo-as podem progredir. Mas não-existe regra alguma na nossa profissão, que se parece muito com um jogo; soube-o a pouco e pouco, porque tinha no sangue o instinto do actor».

---

(1) O sublinhado é nosso.

Negar o actor? No fim de contas, Craig não o nega e a sua *sur-marionnette* vem apenas para *épater*, como é próprio da sua personalidade. Quer, apenas, *outro* actor. Porque o actor, afinal, COmo salienta Decroux, é a *única presença. eterna do Teatro.* Consideremos, uma vez ainda, o que escreve Decroux - e que o considerem, sobretudo, os dramaturgos:

«De todos os concessionários do palco, o único que nunca está ausente é o actor.

«A música, a dança e o canto só por lá aparecem ao domingo; a arquitectura também lá põe o dedo, mas no cartão, e a pintura, que se espaneja sobre a tela de juta com uma embriaguez de ébrio nem sempre é muito regular: Shakespeare preferia-lhe os letreiros indicadores, alguns encenadores substituíram-na pela arquitectura e o nô japonês produz não só todos os actos no mesmo cenário mas até todas as peças, de maneira que aí, tanto arquitecto como pintamonos sofrem as consequências do desemprego e estão reduzidos a trabalhar na sua própria profissão (1).

«Resta a literatura. A esposa legítima, diz-se.

«Na verdade, a concubina mais pegajosa. Esse dragão da virtude, essa honesta diabólica teve, no entanto, a sua escapada: no século XVI, no tempo da *commedia dell'arte*, época em que, feliz celibatário, o actor fez o seu próprio divertimento: bom tempo!

«Mas a literatura, voltando «de passagem», como ela dizia, para cozer um botão das calças, aproveitou para se ocupar de toda a roupa: oito dias depois, lançava raízes.

---

(1) Em rigorosa concordância com Craig.

«Mesmo nos nossos espectáculos verbais, há silêncios durante os quais o actor medita e evolui; longos momentos em que o texto é desprovido de valor e durante os quais o comediante cria emoção pela sua maneira de agir. Existe a recíproca?

«Que acontece a um texto, na ausência do actor? Nada, bem entendido.

«A única arte presente no palco é, portanto, a arte do actor».

O encenador sem o actor seria como UHI pintor sem paleta.

*

9 de Maio de 1903. Will Rothenstein escreve, na *Saiurday Reoieio,* a seguinte carta:

Ainda este ano, a sorte sorriu a Cra'ig. Já indicara, nas suas encenaç ões de Bclem, *de Housman,* Didon e Enéias, *de Purcell, e* Acis e Galateia, *de Haendel, novos caminhos de expressão do grande e do sublime. Mas essas produções, por mais admiráveis que tivessem sido, s6 foram vistas por reduzido número de pessoas. Em* 1903, *ELLen Terry alugou o Imperial Tlieaire de Westminster e contratou o [dho como encenador. Para a estréia, este escolheu* Os Vikings, *de Ibsen e a peça foi tão magnificentemenie montada, os grujJos reunidos 'com tanta nobreza, que tive a impressão de assistir a um acontecimento importante na história do teatro inglês. Mas ninguém, nem mesmo Max, falou. Assim, experimentei a necessidade imperiosa de escrever à* Saturday Review *para dizer que o que Ciaig fizera teria, seguramente, projecção no teatro europeu. Max enviou-me uma palavra, depois de ter lido a minha carta da* Saturday Review... *Quando*

reli o meu próprio artigo, tive a sensação de que o meu entusiasmo estava longe de ser suficiente. Devia ter-me servido de uma pena especial para exprimir toda a minha admiração...

23. Maio, Craig escreve no' seu «Diário»:

Enceno Muito Barulho para Nada, *para Ellen Terry.*

Mais de meio século depois, explicava:

Uma vez mais, devido à incompetência do administrador, em quem, diga-se de passagem, Ellen Terry tinha toda a confiança (foi ela e não eu quem'o escolheu) foi preciso retirar a peça de cena, Ellen Terry encarnava Beatriz. Não creio que Henry Irving nos tivesse valido de muito, a Julgar por certa passagem da biografia escrita por Laurence Irving.

'Não fiz mais nenhuma encenação em Inglaterra, onde mais ninguém me encarregou de montar qualquer espectáculo, apesar do trabalho que tinha realizado, Foi o fim da minha carreira de encenador, que durou quatro anos, como da minha carreira de actor. Não considerava nenhuma dessas carreiras como um fim em si. As pessoas não eram da mesma opinião e declaravam" «Tentou as dois ofícios e em ambos fracassou».

Na realidade, não fracassei nem como comediante, n.em como encenador. Teria podido ser um bom acior (era a opinião de Ellen Terry) e teria podido ser um grande encenador, mas o objectioo a que eu aspirava ultrapassava aquele que pretendem geralmente os homens de teatro e dizia-se que eu não o tinha sequer atingido... Sem dúvida, mesmo na nossa época, poucas pessoas há em Baiiersea e em lvlayfair que não concordem com essa verdade evidente, porque não são capazes de compreender o que eu pretendia. Devemos dar-lhes tempo para compreenderem. Talvez em 1990,

*

Nós, portugueses, já estamos em 1963, e os nossos homens de Teatro ainda não conseguiram entender Craig. Mas tenhamos uma esperança: talvez, de facto, como ele previu para os «snobs» de Battersea e de Mayfair, por alturas de 1990, o consigam.

Redondo Júm'or

Setembro, 1963

À VIDA ETERNA DO GÉNIO
DO MAIOR DE TODOS OS ARTISTAS INGLESES

WILLJAM BLAKE

E À ILUSTRE MEMÓRIA
DE SUA MULHER
É DEDICADO ESTE LIVRO

Que dizer num prefácio? Pedir desculpa àqueles que desiludimos na sua ignorância? Admitir que as palavras não são mais do que quimeras e as teorias, mesmo quando postas em prática, não têm nenhuma importância? Ou, de pé à entrada da porta, acolher os hóspedes e desejar-Lhes que se divirtam na nossa casa? Por mim, é o que vou fazer.

— Logo, os meus hóspedes são constituídos por um milhar de amigos convidados e por essa meia-dúzia de pessoas não-convidadas e que nunca gostaríamos de convidar, por causa das suas intenções malévolas ou absurdas a respeito da nossa Arte. Abro as portas deste livro aos meus caros amigos artistas, quer eles sejam pintores, escultores, músicos, poetas ou arquitectos. Abriram alas, por um instante, como é da praxe, para deixar passar as belas damas em primeiro lugar. Virão sábios, também. Mas, como tenho de tratar apenas de uma matéria especial, são hóspedes que me intimidam um pouco.

A seguir, passa esse grupo de boa gente (homens e mulheres) que, sem conhecer grande coisa de Arte, ama e encoraja o seu desenuoloimento, Esses, agrada-me acreditá-lo, sentir-se-ão aqui à vontade. Depois, outras surpresas: eis que chegam engenheiros, directores de jornais, negociantes, capitães de navios, tudo pessoas que se reuelam de repente e exprimem vivo e sincero interesse por tomar parte na festa.

Finalmente, eis os profissionais de Teatro. Quantos deles corresponderão ao meu apelo? Alguns, taloez — a elite,

sem: dúvida. Assim é que, todos reunidos, faremos o melhor acolhimento a Saloini, chegado de Itália; a Heuesi, de Budapeste)' a Appia, da Suiça; a Stanislaosky, Baltrushaiiis, Mosquin e Katchalov, vindos de Moscouo; a Meyerhold, que chega de S. Petersburgo; a De Vos·e Franr Mynssen, de Amesterdão; a Starke, de Francfort; a Fuchs, de Munique)' a Antoine e Lugné-Poe e Madame Tueite Guilberi, de Paris)' a Mackaye, vindo da América)' e ao nosso grande poeta vitorioso em cena, a Teats, o irlandês)' atrás deles, as sombras de Vallentin (de Berlim) e de Wyspianky (de Cracôoia),

Em último lugar, os hospedes não solicitados que, pelo seu cinismo fácil, e as suas criticas, se empenham em destruir os momentos felizes, os novos empreendimentos)' aqueles que tirarão toda a alegria à nossa assembléia, se o conseguirem.

Tanto pior/ Esperemos que se abstenham. Aos outros, ofereço a minha casa e peço-lhes que tenham bons pensamentos acerca do que ela encerra e por mim próprio. Uma vez que estou em minha casa, deixo andar. Que necessidade tenho de ser: circunspecto entre os meus amigos? Se o fosse, julgoriam que os trataoa como espiões. É para mim uma grande honra que os primeiros artistas da Europa sejam meus amigos. E é uma grande alegria para todos observar o progresso realizado pelo nosso esforço, pelo nosso movimento destinado a restituir. ao Teatro o lugar que outrora ocupava' entre as Belas Artes.

E. G. C.

Londres, 1911

Prefácio da edição francesa de 1943

Este livro, escrito entre 1904 e 1910, *apareceu em 1911. Algumas passagens foram, antes, publicadas em* The Mask (*1908-1909*) *e um dos diálogos que contém apareceu em 1905, sob a forma de brochura.*

Não é, de maneira alguma, um manual... Que não se espere encontrar nele a receita prática pora escrever uma boa peça, para construir o teatro (1) *ideal ou para julgar bastante sensatamente os méritos de um comediante.*

Deve tomar-se apenas pelo que é e não por outra coisa.

Espero que todos os meus amigos e todos os amigos do teatro acolherão com favor esta nova edição do meu livro. Não posso concretizar melhor, em sua intenção, algumas ideias que me vieram ao espírito no tempo em que trabalhava na concepção de um teatro novo.

É, então, um sonho posto preto no branco? É isso, de facto. Que ninguém pretenda, pois, pedir-lhe que represente outra coisa.

Os meus amigos compreenderão, lendo isto, que não desejo tanto ver os actores vivos subsiiiuidos po: pedaços de madeira, como a Duse, a grande Duse, não pretendia verdadeiramente que morressem todos os actores que representam j)or esse mundo.

Não é verdade que quando gritamos: «Ide para o *Diabo!» não pretendemos verdadeiramente que* o *desejo se realize? QJlere77ws dizer simplesmente: «Ide atear um pouco* o *fogo do Inferno e uoltai curados!»*

Era isso que eu queria fazer aos comediantes - a certos comediantes, pelo menos aos maus - quando dizia que deveriam desaparecer, que seriam vantajosamente substituídos pelas «Sur-marionnettes» (2).

— E que é, então, gritaram alguns, com horror, esse monstro a que chamais «Súr-marionnette»?

A «Sur-marionnetie» é o comediante com fogo a mais (e egoísmo a menos)' com afogo sagrado, ofogo dos deuses e o dos diabos, mas sem ofumo e o vapor de que os mortais os envolvem.

Os espíritos «posiiioos» estavam convencidos de que eu queria falar de bocados de madeira de um pé de altura. Esta ideia uritou-os; falaram, dela durante anos como da ideia de um louco, dum preoerso, de um insultador dos comediantes e do teatro.

A mesma coisa aconteceu no dia em que alguém me atribuiu este outro propósito: que eu pensaoa suprimir a ribalta. E vá de se indignarem, de pularem, de faiscarem ao ponto de se iluminarem a si próprios e a sombra e os actores da sombra.

O que eu disse é que queria suprimir «certas» ribaltas e acusaram-me de querer suprimi-las todas, para em seguida restabelecer algumas. É muito provável que se trabalhasse no meu próprio teatro restabelecesse todas as ribaltas e suprimisse antes outras iluminações.

Sei o que se dirá: que é vergonhoso, que é odioso, que é inconcebível que alguém se permita fazer o que lhe apta; na sua própria casa. E, no entanto, é assim. Nunca poderemos ciar seja o que for digno de ser visto ou de ser ouvido se formos tímidos ao ponto de perguntar, antes, aos outros, qual é a sua opinião, a melhor coisa a fazer e a que comporta menos riscos.

Talvez saibam que fiz, no meu tempo, alguns desenhos, algumas gravuras, em madeira ou água-forte, e que escrevi alguns livros. Recebi encorajamentos de pessoas que eram desenhadores, de lavadores e de homens de letras e que me

disseram que fizesse o que me viesse à cabeça quando me dedicasse a esses trabalhos. Não vejo por que razão válida e plausioel pessoas que se ocupam de teatro - e justamente porque um teatro é um lugar excepcional - pessoas que se ocupam de teatro haviam de' se permitir editar uma lei nos termos da qual um espirito inventivo alerta, uma inabalável independência e um estilo bem próprio seriam coisas indesejáveis e nocivas.

Só lamento uma coisa: é não ter sido mais inuentiuo ainda, mais independente, e não ter posto na minha-obra um 'género mais pessoal ainda.

Outro ponto em que espero que os meus amigos e eu nos entenderemos é este:

Tendo condenado todasas minhas- ideias sobre um teatro novo - será preciso dizer um teatro diferente do que existe? - algumas pessoas pertencentes ao teatro e seus satélites que o não são, pretenderam proibir-me de as pôr em prática.

- Consideramos, dizem essas pessoas, as vossas ideias desprovidas de interesse; mas se algum dia lhes encontrarmos algum valor, temos a intenção de nós próprios as realizarmos. Deixai-nos agir e baixai as patas!

Tendo estes heróicos «pioneiros» obtido, com estas ideias, um êxito nada de desprezar, logo outros, por sua vez, se fizeram pioneiros. As coisas caminharam às mil maravilhas, pelo menos durante um certo tempo. Depois perguntaram-me, sem cerimônia, porque me recusava, pura e simplesmente, a dar-lhes outras ideias de que poderiam tirar beneficio. Foi um belo alarido *quando recusei, tendo eu próprio o desejo, humano, natural, de tirar também algum proveito por minha própria conta.*

Nunca houve tão grande avalancha de protestos e de contraprotestos como a que a «inteligência sindicada» dessas personagens indignadas desencadeou nestes trinta anos.

«Não preciso de fazer assim!» Depois: «É preciso que eu faça assim!» Por demais sonhadoI É preciso agir.l» Depois: «Não se trata de sonhar quando se pode agir só.I» «É preciso que eu chegue a isto.I» «Não .a isto)' àquilo !» E tudo isso aqui, em Inglaterra. E tudo isso porquê? Por que razão tudo isso, segundo vós, segundo vós que sois meus amigos? Creio que apenas para captar as boas graças do público, que me ignora.

Ora disseram-me que era por outra coisa,' que era para me impedir, a todo o custo, de ter um dia um teatro meu!

Mas isso, não posso acreditá-lo... No entanto, se fosse verdade, se fosse esse o motivo sórdido que escondesse toda essa propaganda e todos esses falsos relatos, pois bem, digo que é tudo um pouco ridículo. Porque, que mal poderia eu fazer à grande Arte Dramática Inglesa se eu tivesse só para mim um pequenino teatro, enquanto os meus rivais reinariam nos outros 502 teatros existentes? Gostava que me respondessem. Comparado com o enorme mal que eles causaram à arte com ós 503 teatros das nossas ilhas, que mal poderia eu fazer-lhe com um só?

E supúnhamos que eu faça todas essas coisas de que falo neste livro. Em primeiro lugar, não o poderia. Mas imaginemos /jue poderia, ao menos, realirar uma boa parte; a que conduziria isso? Na pior das hipóteses, só poderia suscitar um pouco mais de emulação entre os teatros. Isso seria um bem ou um mal? Que pensais vós?

Este livro, em suma, é o sonho. Na Rússia, na Alemanha, na Polônia, na Holanda, este sonho foi materializado numa 'certa medida, realizado por aqueles que me seguiram. Mas, disso, falarei quando escrever as minhas memórias.

OS ARTISTAS DO TEATRO DO FUTURO

ENSAIO DEDIOADO À JOVEM RAÇA DE OOMBATENTES QUE TRABALHAM EM TODOS OS TEATROS

DEPOIS DE REFLEOTIR, SÓ DEDIOO ESTAS PÁGINAS Á ÚNIOA E OORAJOSA PERSONALIDADE DO MUNDO TEATRAL QUE UM DIA SE TORNARÁ MESTRE E Ó REFORMARÁ

Quando temos opiniões, a que vem depois é sempre a melhor. Também se diz que é preciso tirar o melhor partido de um mau caso. É, portanto; tirar o melhor partido de um mau caso substituir a minha primeira dedicatória optimista pela segunda; Declaremos, pois, como toda a gente, que as opiniões que vêm depois são sempre as melhores.

Mas corno é duro e triste confessar que essa jovem raça de combatentes não existe nos nossos dias! Em volta cle nós não existe senão fraqueza mental e física. Como haveria de ser de outra maneira? O que é, talvez, um dos sintomas mais certos é a segurança permanente que todos aqueles que colaboram no Teatro têm de que tudo vai pelo melhor e de que o Teatro atingiu, nos nossos dias, o mais alto grau de dcscnvolvirnento.

Mas se: tudo é tão perfeito como se pretende, ver-se-á esse desejo de progresso nascer espontânea e continuamente entre todos os que frequentam o Teatro nos nossos dias, preocupando-se em consegui-lo? É porque o Teatro está a tal ponto mal que se torna necessário 'falar como eu falo. Em volta de mim, procuro com os olhos aqueles a quern poderei dirigir-me, aqueles que quererão ouvir-me, e, ouvindo-me, compreender-rue; mas por todo o lado não vejo senão costas voltadas de uma raça de pessoas não-combatente. No entanto, uma figura isolada avança para mim, um jovem ou um homem de alma corajosa. É sobre ele que o meu olhar se detém, nele que eu vejo a força que criará a raça do futuro. Portanto, é só a ele que me dirijo e basta-me que só ele me compreenda. É aquele que, segundo Blake, «abandonará seu pai, sua mãe, a sua casa e as suas terras, se prejudicarem a sua arte» (*); é aquele que renunciará à ambição pessoal e ao êxito passageiro da hora presente; aquele que não ambicionará uma amável e fácil riqueza e não pedirá pelo preço do seu esforço senão o restabelecimento do seu antigo lar oferecido à sua liberdade, ao seu vigor, ao seu poder.

É a ele que me dirijo.

Vós sois um jovem já há alguns anos no Teatro. Dar-se-á o caso de os vossos pais terem sido actores?

(*) Lê-se numa estela chinesa, no South K.ensington Museum, esta inscrição: «A.D. 535. Chang-Fa-Shou, o generoso fundador deste templo, Wu Sheng Ssu, conseguiu sob as malhas inumeráveis de uma quíntupla rede cortar todos os laços dos sentimentos de família e das inquietações deste mundo, etc....» — (N. do A.)

Talvez tenha acontecido que vos tivésseis dedicado à pintura, mas haveis conhecido o desejo do movimenta; talvez até tivésseis estado na indústria? - Cerca dos vossos dezoito anos, tereis discutido com os vossos pais porque queríeis entrar para o Teatro e eles nem podiam ouvir' falar nisso. E com certeza que vos perguntaram porque queríeis subir a um palco e vós não haveis podido apresentar um argumento razoável, porque vós queríeis fazer o que nenhum argumento razoável saberia explicar. Noutros termos, vós desejáveis bater as asas. E se tivésseis dito a vossos pais: «Quero voar com as minhas asas», tê-las-íeis surpreendido menos do que se lhes declarásseis «quero pisar um palco».

Milhares de pessoas tiveram o mesmo desejo que vós: desejo de movimento, desejo de voar, desejo de fundir-se na personalidade de outrem; e, ignorando que o que desejavam no fundo era viver pela imaginação, muitos deles terão respondido aos pais: «Quero ser actor, quero trabalhar num palco».

Mas, no fundo, não é isso que desejam e eis onde começa o conflito. Quando passeia só, perturbado por essa veleidade nova, o jovem diz a si próprio: «talvez me faça actor». Mas apenas perante a recusa obstinada dos pais, em desespero de causa, substituirá o «talvez» por «eu quero».

É, provàvelmente, o vosso caso. Quereis levantar voa; quereis viver uma outra existência, embriagar-vos com o ar que vos envolve o suscitar o mesmo estado nos outros.

Tratai de renunciar a essa ideia que tendes de «entrar para o Teatro». Se por infelicidade já lá estais, tratai de renunciar à ideia de que desejais

ser actor e de que é o fim para que tendem todos os vossos desejos.

Admitamos mesmo que sois actor; que o sois há cinco ou seis anos e que uma estranha dúvida se insinuou em vós. Não a confessais a ninguém: teríeis o ar de dar razão a vossos pais. Não o confessareis a vós próprios, porque mais nada tendes no mundo para dar-vos coragem. Mas eu indicar-vos-ei tantas coisas que vos darão coragem que podereis valente e alegremente lançar aos quatro ventos tudo o que vos agrada sem nada perderdes do que pretendíeis desde o princípio. Estareis em cena, mas estareis também acima dela.

Dar-vos-ei a minha experiência pelo que ela vale e talvez possa ser-vos útil. Esforçar-me-ei por desenvolver o que é essencial para nós; e, enquanto conversamos, se quiserdes esclarecer uma dúvida, precisar um pormenor, interrogai-me, porque estou pronto para vos ajudar.

Para começar, haveis assinado um contrato com o Director. Servi-lo-eis fielmente, não porque ele vos paga, mas porque trabalhais sob as suas ordens.

A par desta obediência ao vosso Director, surgirá a maior e mais temível dificuldade que encontrareis na vossa carreira. 'Porque não será apenas uma obediência à letra, às palavras, mas ao espírito, às intenções; .e contudo, deveis continuar a ser fiel a vós próprios. Não quero dizer com isto que nada será preciso perder da vossa personalidade, porque, sem dúvida, ela ainda não atingiu a sua medida. Mas é preciso não perder de vista o objectivo que vos propusestes; nem perder esse primeiro sentimento que haveis conhecido, esse voo que vos eleva cada vez mais alto.

Enquanto fizerdes a vossa aprendizagem sob as ordens do vosso primeiro Director, escutai bem tudo o que ele vos ensinar do Teatro e do ofício; procurai por vós próprios e descobri o que ele não vos tenha dito. Ide ver pintar os cenários, ajustar os fios das lâmpadas eléctricas. Passeai nos subterrâneos e vede como são construidos. Subi à teia e procurai que vos expliquem o emprego das cordas e das roldanas. Mas enquanto vos instruis sobre as coisas do Teatro e da profissão) lembrai-vos de que é de fora e não elo Teatro que tirareis a inspiração real: é da Natureza. As outras fontes de inspiração são a música e a arquitectura.

Se vos digo para fazer isso é porque, eu sei que o vosso Director nunca vos dirá semelhante coisa. No Teatro tem-se o hábito de trabalhar apenas sobre os dados do Teatro. É nele que buscam a inspiração e não na Natureza. E se, de longe em longe, certos artistas procuram indicações na Natureza) não observam senão uma parte, aquela que se manifesta no ser humano.

Henry Irving não procedia assim. Mas não me deterei aqui a falar-vos dele. Precisaria de alguns volumes para vos dar uma ideia exaeta da sua maneira. Lembrai-vos de que ele foi sempre perfeito em todos os seus papéis estudando-os na Natureza) por encontrar nela símbolos próprios para exprimir os seus pensamentos.

Dir-vos-ão de Irving — que cito como um actor sem igual — que fazia esta ou aquela coisa; e vós podeis pôr em dúvida as minhas opiniões. Mas, com todos os respeitos devidos ao vosso Director, não deveis conceder uma confiança total ao que ele

possa dizer-vos ou mostrar-vos; porque foi dessa tradição assim transmitida que o Teatro viveu e foi graças a ela que degenerou.

O que Henry Irving fazia e aquilo que vos dizem que ele fazia são duas coisas totalmente diferentes. Tentei a experiência. Representei num teatro onde Irving interpretava Macbeth. . Mais tarde tive eu próprio ocasião de representar Macbeth num teatro de província na Inglaterra. Tive curiosidade de ver o que urn actor conscienciosо, corn quinze anos de profissão e admirador apaixonado de Irving, poderia ter retido da sua maneira. Pedi-lhe, pois, que me mostrasse como Irving tinha interpretado certa passagem, qual o jogo de cena que fizera e qual a impressão que dera, porque eu não me recordava. E esse excelente actor representou, perante a minha estupefacção, qualquer coisa de tão banal, de tão «gauche», tão destituída de distinção, que comecei a duvidar do valor dessa tradição. Depois, ainda fiz mais experiências análogas (3).

Uma artista cheia de mérito e de domínio mostrou-me um dia como Mrs. Siddons interpretava Lady Macbeth. Para isso, avançando para o meio da cena, fez certos gestos — soltou certas exclamações que julgava renovadas de Mrs. Siddons. Sem dúvida, recebera essas indicações de um terceiro que vira Mrs. Siddons no mesmo papel. Mas o jogo de cena que fez diante de mim não tinha valor algum, nem sequer a mínima unidade, apesar de, aqui e ali, um gesto, um traço, conservar como que um reflexo da primeira intenção; e, como era da minha natureza revoltar-me contra quem quer que pretendesse obrigar-me a fazer uma coisa ininteligente, nunca mais quis saber deste processo de ensino.

Não vos aconselho a fazer a mesma coisa; sei bem que — como eu outrora — não tereis em conta o meu conselho, se fordes de humor impetuoso; mas fareis melhor escutar, aceitar e adaptar o que vos dizem, *lembrando-vos* de que a. vossa aprendizagem de actor não é senão o princípio da longa, da bem mais longa aprendizagem que tereis de fazer como artifice nos diferentes ofícios que compõem a vossa arte.

Quando .os tiverdes',estudado 'todos a fundo, com certeza que alguns vos serão preciosos e dar--vos-eis conta de que essa aprendizagem era indispensável.

É 'raro que um pioneiro encontre o caminho desbravado. Quanto a vós, não desejais deter-vos a meio caminho e tornar-vos um actor célebre; haveis decidido seguir um caminho bem mais 'longo e mais árduo, conhecereis, portanto, as alegrias e o travo amargo do pioneiro. Mas lembrai-vos do que vos disse: a saber, que o vosso objectivo não é serdes um actor célebre ou o director do que se chama um teatro de êxito ; ou montar com grande cuidado espectáculos muito discutidos/ O que pretendeis é ser um *artista de Teatro.* E tudo isso, repito, tem por base a vossa aprendizagem de actor, que deveis completar lealmente, conscienciosamente. Se, depois de cinco anos de cena, acreditais poder julgar do vosso futuro; se, por isso, conquistais o êxito, considerai-vos perdido. As pressas nunca conduziram a coisa alguma neste mundo. Quando esse desejo vos dominou e o, participastes a vossos pais, acreditáveis que um tão grande desejo seria tão depressa contentado? Que bastaria tão pouca coisa para

satisfazer-vos? E o vosso desejo tão insignificante que um trabalho de cinco anos pudesse parodiá-lo? Não, com certeza. A vossa vida inteira não seria demasiado; e só no fim dela teríeis atingido uma parcela do que haveis desejado. Assim, sereis ainda jovem quando já estiverdes carregado de anos (4).

DO ACTOR

É um homem de élite, uma natureza generosa, animada de verdadeiro espírito de camaradagem. Falo de um actor do meu conhecimento que me servirá de *tipo.* Companheiro cheio de verve, cuja cordialidade conquista todo o teatro, é generoso com os jovens, com os camaradas menos dotados, pitoresco de atitude e teimoso na discussão, fora da cena. A sua voz fixa a atenção logo a partir das primeiras palavras e, para acabar, sabe quase tanto da sua Arte corno um cuco se ouve a construir o ninho. Tudo o que se executa segundo um plano traçado ou um preconceito é estranho à sua natureza. Contudo, a sua bonomia sugere-lhe que não está só em cena e que é preciso um certo laço de unidade entre os pensamentos dos outros e os seus, mas este é-lhe ditado por uma espécie de inclinação natural, não pelo seu saber, que isto não dá nada de positivo. O instinto e a rotina ensinaram-lhe certas coisas (não me obriguem a dizer certos truques) que recomeça contìnuamente. Sabe, por exemplo, que a passagem súbita do tom forte ao tom doce, ou inversamente, sublinha um traço e fustiga o auditório.

Sabe ainda que o riso empresta os sons mais variados) que o bom humor é soberano em cena e que o actor natural agrada sempre. Mas o que ele ignora é que esse mesmo ardor natural e todo esse material instintivo duplicaria) triplicaria os seus meios) se fossem guiados por um método científico) por uma Arte.

Se este actor me ouvisse falar assim, ficaria estupefacto e julgaria tudo isto alambicado, abstracto, inteiramente destituído de interesse para o artista. É daqueles que acreditam que a emoção chama a emoção e detesta tudo quanto é cálculo. Ora) não tenho necessidade de dizer que em qualquer Arte entra uma parte de cálculo e que o actor que a despreza nunca será senão urn actor incompleto. Só a Natureza não basta para criar a obra de arte. Não é dado às árvores) às montanhas) aos rios criar obras de arte) porque senão tudo que os rodeia teria uma forma perfeita e definida. Mas é um poder que pertence ao homem e que ele adquiriu pela sua inteligência e pela sua vontade. O rneu amigo actor está persuadido.cem dúvida) de que Shakespeare escreveu o *Otelo* num transporte de ciúme e que só teve de traduzir em palavras o que lhe acorria aos lábios. Eu teimo) pelo contrário) e outros comigo) que essas palavras foram amadurecidas no pensamento do autor e que é, precisamente) graças a essa maneira de proceder) graças à qualidade da sua imaginação) ao poder e à serenidade do seu espírito, que conseguiu dar a expressão total e clara do seu génio. E creio que não poderia chegar a isso ele nenhuma outra maneira.

Segue-se que o actor que quer representar *Otelo,* por exemplo, deve não só ter uma natureza generosa-

mente dotada, donde extrai as suas fontes, mas ainda imaginação para compreender o que pode extrair do seu papel è inteligência para saber porque meios deve exprimi-lo. Eis porque o actor ideal será aquele que une uma natureza generosa a uma alta inteligência. Não falaremos da sua natureza, que deve ter todos os dons. Mas da sua inteligência pode dizer-se que quanto mais brilhante ela for mais se controlará, a si própria, reconhecendo o papel essencial deste outro factos, o sentimento; e tanto mais, também, controlará este último, sabendo quanto ganha em ser estreitamente vigiado. No fim de contas, pensamento e sentimento serão submetidos a uma tão pefeita disciplina que o seu trabalho se completará sem violência, sem convulsões, numa harmonia igual e fácil de conservar.

O actor ideal saberá conceber e representar-nos símbolos perfeitos de tudo quanto existe na Natureza. Não saltará de furor, não gritará no papel de Otelo, não rolará os olhos e não retorcerá as mãos para exprimir o ciúme. Descerá ao mais profundo da sua alma e tratará de descobrir aí tudo o que ela guarda; depois, voltando a outras regiões do espírito, forjará certos símbolos que, sem nos colocarem sob os olhos paixões inteiras, nos permitem compreendê-las claramente.

E o actor ideal, agindo desta maneira, aperceber-se-á ao fim de certo tempo de que esses símbolos se compõem, a maior parte das vezes, de elementos exteriores à sua pessoa. Mas falar-vos-ei mais pormenorizadamente disto lá para o fim da nossa conversa. Mostrar-vos-oi, então, que o actor, tal corno é hoje, terá um dia de desaparecer e ser assimilado por uma coisa muito diferente, se quisermos, na verdade, fazer obra de arte no nosso reino do

Teatro. Até lá, não deveis esquecer-vos de que o artista que se aproximou do tipo de actor ideal, em quem a inteligência comanda a natureza, foi Henry Irving. Muitos livros vos falarão dele; o mais eloquente é o seu rosto.

Procurai todas as fotografias, todos os retratos, todos os desenhos que seja possível reunir e tratai de descobrir o que lá se encontra. Para começar, vereis *uma máscara* e isto é de um alcance considerável. Olhai esse rosto e verificareis que não revela nenhuma das fraquezas que existiam, talvez, no seu carácter. Procurai imaginar esse rosto em movimento, movimento sempre controlado pelo pensamento. Vereis que os lábios se movem sob o impulso cerebral e que esse mesmo movimento, que se chama «expressão», desvenda um pensamento tão nítido como um risco numa folha de papel ou um som na música. Vedes as pálpebras afastarem-se lentamente e os olhos engrandecer-se? Estes dois movimentos contêm, por si próprios, uma tão grande lição para o futuro da Arte do Teatro, fazem evidenciar tão claramente o contraste entre o bom e o mau jogo de expressão, que me admira como muito mais pessoas não viram ainda o que será o futuro.

Para mim, parece que o rosto de Irving é a transição entre o esgar ridiculo do rosto humano, tal como se tem visto no teatro nos últimos séculos, e as máscaras que o substituirão num futuro próximo (5).

Tratai de pensar em tudo isto quando desesperardes de alguma vez serdes senhor da vossa expressão e da vossa personalidade. Não vos esqueçais de que além do vosso rosto e da vossa pessoa existe mais alguma

coisa que deveis utilizar e que será mais fácil de controlar. Contai com isso mas não tenteis, pelo menos durante algum tempo, descobri-lo. Continuai a ser actor; continuai a aprender tudo o que se faz para se conseguir controlar a expressão do rosto. E sabereis um dia que não sabeis controlá-la inteiramente.

Dou-vos esta esperança a fim de que, um dia, não agireis como os outros actores. Quando se viram perante este problema, esquivaram-se, procuraran1 uma solução de compromisso, não ousaram enfrentar a solução a que o artista lógico com ele próprio tem de chegar: a saber, que só a máscara é o elemento intermédio pelo qual poderemos dar fielmente a expressão da alma.

DO ENSAIADOR (6)

Depois de .terdcs sido actor, tornar-vos-eis ensaiador; titulo bastante mistificador porque não vos deixarão reger, dirigir a 'cena. É, na realidade, uma situação bastante particular. Só tereis a ganhar experimentando-a, ainda que dela não resultem nem grandes alegrias para .vós nem grandes mudanças para o' Teatro. Como soa bem esse título de Ensaiador, o que quer dizer «Mestre em ciência da cena».

Qualquer teatro tem o seu ensaiador e, no entanto, receio que não existam mestres em ciência da cena. Talvez já tenhais sido subensaiador. ·Recordais-vos do vosso júbilo orgulhoso no dia em que vos chamaram ao gabinete do secretário e vos avisaram, em termos solenes, de que havíeis sido nomeado ensaia-

dor, chamando-vos a atenção para a importância do posto e para as responsabilidades que ele comporta? Acreditastes .que o mais belo, que o último dia dos vossos sonhos chegara. E durante uma semana pavoneastes-vos de cabeça erguida, dominando com os olhos as vastas planícies que pareciam estender-se diante de vós.

Mas depois? Quê se passou? Não é verdade que chegastes uma bela manhã para vos ocupardes dos cenários e ver se tinham encomendado os acessórios? Que vos dirigistes ao palco para observar se tudo estava feito a tempo? E verificar se tinham colocado as cortinas nos seus lugares? Nesse momento, surgiu) banhada em lágrimas, . a encarregada do guarda-roupa para vos dizer que desaparecera um fato de uma das caixas e fora substituído por outro. Haveis pedido que vos apresentassem o culpado. E, por interrogatório cheio de tacto, manobrando igualmente uma e outro, tentastes pôr o assunto a claro. E o resultado? ' Apenas que, quando voltaram costas, os interessados se afastaram animados do mesmo ódio contra vós. Mas admitamos as coisas pelo melhor; um deles continuará a querer-vos bem; o outro tecerá uma teia de intrigas. Cerca das dez e meia, estareis ainda no palco quando; os actores começam a chegar. Nenhum terá o ar de duvidar de que já vos encontrais ali há umas boas quatro horas, mas farão crer, com a mais perfeita serenidade, que as portas do teatro abriram justamente antes da sua entrada. E, no quarto de hora seguinte, pelo menos meia dúzia deles hão-de dirigir-se-vos - «Diga-me cá, meu caro», «Ouça lá, meu velho» - a pedir que se arranje isto ou aquilo em cena, porque «dá

mais jeito». E as coisas que eles pedem, precisamente pela oposição de umas com as outras, para contentar uni actor descontentam-se os cinco restantes. Garantindo-lhes que fareis o que fôr possível, para vos verdes livres deles, pouco tempo tereis para respirar.. porque aparece, de súbito, o Director (7) que é também o actor-vedeta. Dar-lhe-eis conta dos pedidos que vos foram formulados, esperando que ele, como patrão, resolverá essas questões delicadas. Mas a resposta surge como um balde de água fria: «Não me aborreça com essas ninharias! Faça o que julgar melhor».. E tereis a sensação de que o vosso título, as vossas funções, não passam, afinal, de uma incomensurável brancadeira.

Começa o ensaio. Logo às primeiras palavras, eis que surge uma primeira dificuldade. A peça começa por um diálogo entre dois hOlTICnS, sentados junto de uma mesa. Ao fim de cinco minutos, o Director interrompe. para fazer uma simples pergunta: «julga não estar enganado afirmando ' que, no ensaio da véspera, em tal marcação, o senhor Brown se levantou, .atirando bruscamente a cadeira para trás.- É verdade?» O actor, um tanto aborrecido por ter sidoa' causa da primeira interrupção, mas não querendo reconhecer a sua falta, pergunta com a mesma. urbanidade: «São estas as ' cadeiras que vamos ter no espectáculoi'x iO Director volta-se para o ensaiador e repete-lhe apergunta. «Não senhor», responde. o ensaiador. .Uma sombra de censura, imperceptível, insinua-se nos olhos do Director e reflecte-se nos dos dois actores. .Dir-se-ia que uma ligeira brisa refresca o teatro. .Primeiro embaraço. «Creio que s.eria -rnelhor "servirmo-nos" nos ensaios, das cadei-·

ras que hão-de figurar no espectáculo». - «Perfeitamente, senhor Director». «Isherwood I», chama o ensaiador. Um homenzinho magro, com um ar infeliz, surge no palco, perante os seus juízes. Espera, hesitante. «Servir-nos-emos, nos ensaios, das cadeiras que encomendámos para esta cena». «Não encomendámos nada para esta cena, senhor». Levanta-se o vento. Um clarão brilha nos olhos do Director, Uma ameaça de tempestade obscurece a fronte dos actores. 0 ensaiador pede a lista dos acessórios. Isherwood lança um olhar patético para a cena deserta, na espe., rança de descobrir a Grande Vedeta. Mas como a Grande Vedeta é a mulher do Director, não tem razão alguma para chegar a horas. E, de um momento para o outro, quando chegar, terá o ar de quem está ainda tremendamente ocupada com as questões importantíssimas que a retiveram em qualquer lado. Isherwood responde: «Deram-me ordem para colocar estas duas cadeiras na cena 11, como se fossem cadeiras de damasco vermelho». Sobressalto do Director. Tempestade. «Quem vos deu semelhante ordem?» - «Miss Jories». (Miss Jones é a filha da Grande Vedeta; mulher do Director. As suas funções não estão nìtidamente definidas. Diz-se, de maneira geral, que «ajuda a mãe»): Donde, a ausência das cadeiras. Donde, 'a irritação de toda a companhia. Donde, a perda de tempo em todos os teatros - donde, o declínio da Arte do Teatro.

No entanto, isto é apenas uma primeira provação para o ensaiador, que pode ser comparado mais à circunferência do que ao eixo da roda do Teatro. O ensaio continua, O ensaiador tem de assistir até o fim. Ma ainda que' a sua autoridade seja ínfima e não

lhe tolerem senão ligeiras indicações; é ele o responsável dor todos os erros. Terminado o ensaio; os actores vão almoçar, mas ele fica, . vai examinar o armazém dos acessórios; passa pelo salão de cenografia; dá uma vista de olhos a cabina do maquinista- onde verifica que tudo está atrasado. A companhia volta; depois de um intervalo de cerca de uma hora; e todos pretendem encontrá-lo com o mesmo bom humor; apesar de não ter descansado um minuto que fosse. Tudo se passaria com a maior facilidade deste mundo se o ensaiador tivesse, efectivamente, a autoridade que o titulo lhe confere, se o seu contrato estipulasse, com todas as letras, «que tem a seu cargo a fiscalização inteira e absoluta da cena e de tudo que diz respeito à cena» (8).

. Por mais estranhas que sejam as pesadas responsabilidades da experiência do ansaiador, é útil fazê-la. Provar-vos-á como é necessário estudar a fundo a ciência do Teatro, a fim de, quando um dia tiverdes oportunidade de ascender ao cargo de Director, desempenhardes, então, as funções do chamado «ensaiador».

Verificareis; depois de terdes sido actor durante cinco anos; de assumir o papel ingrato de «ensaiador» tlurante um ou dois, que é uma situação susceptivel de desenvolvimento.

Falei do ensaiador ideal no meu ensaio sobre «A Arte do Teatro» (*) e mostrei como a natureza das

---

. (*) Esta *plaquetie,* tirada do cesto dos papéis para onde a lançaram, recomeça a correr mundo, sob a protecção do Sr. Heinemann. O leitor encontrá-la-á a partir da página 157 do presente volume. — (N. do A.)

suas funções faz dele a personagem central do mundo do Teatro. Deveis esforçar-vos por atingir esse objectivo, tornando-vos um homem que, tendo escolhido uma peça, é capaz, ele próprio, de a montar; que ensaie os actores e saiba dar-lhes as indicações necessárias para cada gesto, para cada situação; que desenhe, ele próprio, os cenários e saiba dar as indicações necessárias a quem os executa; e que, trabalhando com os maquinistas e electricistas, saiba explicar-lhes exactamente o que deseja obter. _

Se não tivesse nada de melhor para vos sugerir, nenhum outro ideal, outra verdade a .respeito da cena e do futuro para vos revelar a não ser o que disse até aqui, julgaria nada ter que proporcionar-vos e pedir-vos-ia que, de uma vez por todas; não pensásseis mais no Teatro. Mas, no princípio :desta carta, prometi dar-vos muitos motivos de encorajamento para poderdes manter uma fé absoluta na grandeza da tarefa que desejais cumprir. Torno a dizê-lo aqui, para que não acrediteis em que, logo que fordes esse ensaiador ideal, tereis atingido o fim supremo. Não. É preciso ler o que escrevi em «A Arte do Teatro» e que isso vos baste por agora. Mas garanto-vos que tenho muito mais, infinitamente mais" de reserva para vós, e que tereis um dia uma tão grande esperança que nenhuma outra, de poeta ou de sacerdote, poderá igualá-la.

Para voltar ao ofício de ensaiador, creio que mostrei suficientemente a barafunda e, se tivésseis vós próprios feito a experiência, reconheceríeis que exige muito tacto e pouco talento. Tratai de ter cuidado, porém, em não deixar cair o tacto na. diplomacia, que é um escolho perigoso. Ajudai o vosso desejo

de vos elevardes acima da situação actual e, para isso, o melhor meio é estudar a fundo as diferentes partes em que tereis de trabalhar, quando ocupardes as funções de ensaiador-tipo. Sereis, então, o senhor do vosso próprio teatro, o que aparecer em cena será apenas produto do vosso pensamento e, em parte; obra das vossas mãos. Não há tempo a perder, se desejais estar preparado.

DO CENÁRIO E DO MOVIMENTO

É necessário que vos diga, agora, como podereis tornar-vos desenhador de cenários e figurinos e como aprendereis a servir-vos da luz artificial; como, enfim conseguireis que os actores sob as vossas ordens trabalhem em harmonia uns com os outros, em harmonia com o cenário, em harmonia, sobretudo, com as ideias do autor. Estudastes e estudais ainda as peças que, desejais: montar. Supúnhamos que vos limitais às quatro grandes tragédias de Shakespeare. Tínheis delas um conhecimento perfeitoquando começastes a trabalhar com vista à cena; haveis consumido um ou dois anos a preparar cada peça; não tendes qualquer, hesitação quanto à impressão que desejais provocar e o vosso trabalho consiste agora em decidir por, que meios dareis essa impressão.

" Deveis saber imediatamente que a grande impressão de conjunto produzida pela cenografia e pelo movimento das massas é o meio mais efectivo de que podereis dispôr. Não vos digo isto senão depois de numerosas buscas e de uma longa experiência; lern-

brai-vos de que é sempre pela experiência que vos falo e que o melhor que posso fazer é submeter-vos a essa experiência. Ainda que tenha rompido, como sabeis, com a crença comum que pretende que a peça *escrita* tem um valor real e durável para a Arte do Teatro, não andemos tão depressa e não o consideremos por ora. Admitamos que a peça escrita conservou, para nós; um certo valor; não queremos de maneira alguma que se perca, mas antes valorizá-la. Será, como disse, através de vastos efeitos de conjunto, por meio da vista, em primeiro lugar, que aumentaremos o valor do que o grande poeta já nos legou de precioso. Em primeiro lugar, vem o *cenário*. Seria ocioso falar aqui da diversão que o cenário faz no nosso espírito, pois não se trata de fazer um cenário que distraia a nossa atenção da peça, mas de criar um lugar que se harmonize com o pensamento do poeta.

Tomemos *Macbeih,* Conhecemos bem a peça. Em que lugar se passa? Como se apresenta à nossa imaginação, em primeiro lugar, e aos nossos olhos, depois?

Por mim, vejo duas coisas: urna alta rocha escarpada e uma nuvem húmida que esfuma o cume. Aqui, o lugar dos homens ferozes e guerreiros, ali a região que os espíritos habitam, Finalmente, a nuvem destruirá a rocha, os espíritos triunfarão dos homens. Tudo isto é born e belo, direis desde já, mas como dá-lo, realizá-lo em cena? Considerai um alto rochedo; imaginai uma nuvem que esconde o cume. Ter-me-ei afastado da nossa primeira visão interior? - Que forma terá esse rochedo e que cor? Que linhas darão a impressão de altura. e de rocha escarpada? - Vamos

ver; mas é conveniente lançar apenas um golpe de vista para observar ràpidamente as *Linhas gerais e a sua direcção,* pouco importa o contorno pormenorizado do rochedo. Deixai que essas linhas subam; nunca serão bastante altas; e, da mesma maneira que podeis traçar no vosso bloco de desenho uma linha que pareça elevar-se a milhares de metros, o mesmo devereis fazer em cena. Lembrai-vos de que tudo se resume a uma questão de proporções e que não tem nada que ver com a realidade.

- Mas as cores, direis, quais são as cores que Shakespeare nos indicou? Não consulteis a Natureza, mas antes de tudo a própria peça. E, aí, encontram-se duas cores: a da rocha e dos homens, a da nuvem e dos espíritos. Acreditai no que vos digo, não procureis outras cores que não sejam essas duas, enquanto compuserdes os cenários e os figurinos, sem esquecer, porém, que cada uma delas comporta muitos tons. Se hesitais, se duvidais de vós póprios e do que vos digo, uma vez acabada a cenografia ela não realizará a visão interior que havíeis imaginado segundo as indicações de Shakespeare.

É essa falta de audácia e essa minúcia que perdem as ideias felizes nascidas no espírito dos pintores de cenários. É que querem indicar muitas coisas ao mesmo tempo. É que estes não só querem representar a rocha escarpada e a nuvem colada ao seu cume, mas também fazer-nos ver o musgo dos Highlands e a chuva característica que cai no mês de Agosto. Não podem impedir-se de mostrar que conhecem a variedade de fetos da Escócia e que fizeram um estudo arqueológico profundo dos castelos de Glarnis e Cawdor. E, assim, à custa de muito nos

quererem dizer, nada nos dizem; é tudo apenas confusão: -

Um assassino sacrílego violou
O santo templo do Senhor e roubou
A vida do santuário. (*)

Segui, pois, os meus conselhos. Treinai-vos a desenhar as maquetas em pequeno e em grande e assegurai-vos, assim, por vós próprios, de que o que eu digo é verdadeiro. Mas andai depressa, se sois inglês. Senão, outras pessoas, lendo isto noutros países, reconhecerão estas verdades técnicas e passar-vos-ão adiante. Mas não são. apenas, a rocha e a nuvem que deveis ter em conta. É preciso pensar também nos clãs de estranhas gentes que se acumulam na base do rochedo, nos inumeráveis espiritos que habitam a nuvem; seja, pràticamente falando, nos sessenta ou setenta actores que deverão mover-se em cena, e nas outras personagens figuradas, que não poderão estar suspensas por fios e que deverão, no entanto, parecer nitidamente distintas dos seres e das rochas terrestres. Será necessário, pois, num certo ponto da cena, dar essa curiosa impressão de uma linha de separação, a fim de que o espectador, sem recorrer à imaginação, veja com os seus olhos, diante dele, duas coisas bem distintas. Eis como deve proceder-se:

Tendo figurado a massa dura da tocha pelos contornos e pelos volumes dareis, por meio dos tons e da cor (de uma só cor) a trama leve da nuvem.

(*) *Macbeih,* Acto 11, cena 3. — (N. do A.)

Bem. Agora, é necessário fazer com que essa cor e esses tons combinados desçam até perto do solo; mas tende cuidado, fazendo com que desçam para um sítio afastado da rocha dura. Desejais que vos dê uma explicação técnica do que quero dizer?

A rocha ocupa cerca de metade da largura da cena; é o franco de uma escarpa por onde serpenteiam muitos caminhos. Todos esses caminhos se reunem hum espaço piano que ocupa a metade ou os dois terços da cena que pode conter toda a gente. Agora, abri a cena e o urdimento. Deixai um vazio por cima e por baixo do sítio onde flutuará a nuvem; e, dessa nuvem) surgirão as pessoas fabricadas e que figurarão os espíritos; Oh! sei bem que essa rocha e essa nuvem vos inquietam; pensais nas cenas seguintes, que exigem cenários de «interiores». Mas, bondade divina) não deveis inquietar-vos! Lembrai-vos de que o interior de um castelo é feito de blocos arrancados das pedreiras. :Não serão eles) precisamente, da mesma cor da nossa rocha? E os golpes de picareta não terão dado. o mesmo aspecto às pedras que lhes teriam dado a chuva) o raio ou o gelo? Não tereis, portanto) de mudar de impressão ou de ideia à medida que avançardes na vossa tarefa. Basta multiplicar as variações sobre o mesmo tema: pardo da rocha, cinzento da nuvem; e, desta maneira, ó maravilha das maravilhas !, tereis conseguido conservar uma unidade. Triunfareis tanto melhor quanto mais souberdes variar; mas, sobretudo, é necessário nunca perder de vista o tema principal da peça, enquanto procurardes as variações do vosso cenário.

Pela disposição dos cenários) dirigireis os movimentos das massas; dareis a impressão de que elas

crescem sem, no entanto, acrescentardes um único figurante. Para isso, colocareis a vossa gente de maneira que nem um só seja inútil, que nem urna polegada da sua pessoa se perca. O espaço em que cada um se moverá terá de ser cuidadosamente calculado. .Mas quando pretendo que se utilizem *todos* os figurantes, não quero dizer que deva solicitar-se a nossa atenção para cada um deles. Isso entende-se sem mais explicações. É pela sugestão que se cria em cena a ilusão de todas as coisas: da chuva e do vento, do sol e da geada, do calor intenso; — e não lutando com a própria Natureza para lhe arrancar os seus tesouros e pô-los sob os nossos olhos. Do mesmo modo, é pelo movimento que conseguireis transmitir as paixões e os pensamentos das massas e que ajudareis o actor a exprimir os sentimentos e as ideias próprias da personagem que interpreta. A realidade, a exactidão do pormenor, são inúteis em cena.

Desejais ainda alguns conselhos sobre a maneira de compor a cenografia a fim de que seja bela - e admitamos que o faço só no interesse da Causa —, prática e pouco dispendiosa? Mas creio bem que, expondo-vos o meu método, obterei um resultado ainda mais desagradável do que inútil. E poderia tornar-se perigoso se muitas pessoas se dedicassem a *imitar* o meu método. Outra coisa seria vir estudar comigo e aplicar o que dizemos, durante vários anos. Com o tempo, aprendereis a afastar o que não está conforme a vossa natureza e, graças a uma paciente iniciação de cada dia, reteríeis do meu ensinamento apenas os elementos essenciais. Mas posso, desde já, indicar-vos, de uma maneira geral, o que tereis van-

tagem em fazer e o que devereis pôr de lado. E, antes de tudo, não deveis inquietar-vos. Sobretudo, não inquietar o vosso espirito! E não julgueis que seja urgente terdes qualquer coisa a fazer e qu.alquer coisa de interessante.

Recordo-me do enorme mal que senti quando, cerca dos meus vinte e um anos, precisei de conlpor cenários de estilo tradicional, tanto mais que não tinha o menor gosto pela tradição; era tempo perdido. Não penso, como alguns, que isso teve um interesse qualquer. Lembro-me de ter concebido os cenários para *Henrique IV,* de Shakespeare. Trabalhava, nessa altura, sob as ordens de um actor-director e num teatro onde as cadeiras, as mesas, os acessórios tinham uma importância desmedida, documental. Nada tendo visto de melhor, tomei tudo isso por modelo. Assim foi que o drama de *Henrique IV* consistia a meus olhos num papel magnífico, o do Príncipe Hal, em torno do qual giravam quarenta a cinquenta comparsas. Em cena, era a distribuição clássica: mesa e cadeiras à direita, porta ao fundo; e eu cria mesmo ter feito qualquer coisa de excepcional e de ousado, por minha fé, desviando essa porta um pouco para o lado. E havia também a janela com barras, as cortinas engelhadas pelo uso, abrindo sobre um trecho de paisagem inglesa. Os grandes jarros - e, bem entendido, ao abrir a cortina, o vaivém dos «velhacos» que entram e saem e o barulho dos alegres bebedores na sala vizinha. A orquestra não se dispensava de interpretar uma introdução jovial, estribilho de uma dança comunicativa e conhecida. Depois, vinham as três raparigas que passam, a rir, atrás da janela. Uma delas mete a cabeça e interpela alegremente o

taberneira. Os risos desaparecem, a orquestra cala-se e entra uma primeira personagem. O resto como for conveniente.

Todo o meu trabalho, nessa época, evidenciava, nos seus pormenores ineptos e fastidiosos, a que me tinham levado a considerar como elementos da encenação. Só no dia em que me libertei completamente e renunciei a partilhar por mais tempo os pontos de vistas dos contemporâneos de Charles Kean me surgiram algumas ideias novas ou interessantes para a peça. É-me, no entanto, quase impossível dizer-vos como compôr os vossos cenários. Isso far-vos-ia cometer erros terríveis. Vi certos cenários concebidos supostamente segundo os meus ensinamentos: não valiam nada.

Não é só da peça que tira a inspiração para as meus cenários, mas também desses longos voas de pensamento que essa ou outra peça do mesmo autor tenham suscitado em mim. Há, por exemplo, uma estreita relação entre *Hamlet* e *Macbeth* e, talvez, influência de um drama sobre o outro. Quantas vezes pessoas apressadas, para fazerem um êxitozinho rápido ou um pouco de dinheiro, me pediram que lhes explicasse em pormenor como compunha os meus cenários! «Porque», confessavam ingenuamente, «eu poderei fazer o mesmo». Isto foi-me dito pelas pessoas mais extraordinárias. Se pudesse prestar-lhes esse serviço, sem trair a minha consciência de artista nem a minha Arte, tê-lo-ia feito de boa vontade. Mas pensai como tudo isso seria em vão! Tentar explicar-lhes em cinco minutos ou em cinco horas, até mesmo num dia, o que leva toda uma vida para esboçar não é absolutamente impossível? E, no en-

tanto, todas as vezes que não pude resolver-me a debitar a minha experiência aos bocadinhos para lhes oferecer, encontrei pessoas não apenas indignadas, mas por vezes até hostis.

Não é, como sentis, que eu me recuse a indicar-vos as dimensões e a forma dos meus telões de fundo, a cor de que os recubro, as peças de madeira que não devem fixar-se neles; - ou ainda a maneira de os manejar, de os iluminar e os outros mil processos que emprego. Mas é que se eu vos dissesse tudo isso, iríeis aplicar tudo durante os dois ou três anos seguintes, montar peças suficientemente «de efeitos» para satisfazer numerosas pessoas e aproveitar, assim, até certo ponto; dos meus conselhos, mas perderieis bem mais ainda e eu faria uma traição à minha Arte. Na arte, não devemos procurar atalhos, mas um caminho verdadeiro. Pouco me importa o que pode fazer *efeito,* o que pode fazer ,dinheiro. É o fundo das coisas que nos deve importar. A nós cabe conseguí-lo. Ser-vos-á preciso, portanto, descer o mais possível até esse fundo' das coisas, envolvê-lo, e não vos deixardes desviar do vosso objectivo pelo estudo dos cenários, ou da indumentária ou da encenação considerados .ern si próprios, mas penetrar até o âmago, até o segredo que vos fará criar uma beleza nova. E vereis que tudo caminharábem,

Supúnhamos 'que preparais a encenação da vossa peça. e que pensais nos vossos cenários, Saltai para outro assunto: imaginai a representação dos actores, 9S movimentos, .a voz.. Nada deve decidir-se ainda; Tornai outra idéia fazendo. parte do mesmo. conjunto. Pensai DO movimento, independentemente de qualquer ideia de cenáriQ. oụ "indumentãria, no. movi-

menta em si. Depois, introduzi o movimento de um indivíduo no movimento de conjunto que imaginais em cena. Introduza-se e retire-se a cor. Recomeçai tudo do princípio. Pensai apenas no texto. Enrolai-o e desenrolai-o em torno de qualquer grande visão irrealizável e depois reconduzi a vossa visão para o texto. Compreendeis onde quero chegar? Encarai o vosso tema de todos os pontos de vista, sob todos os aspectos e não vos apresseis a começar a vossa obra até o dia em que uma forma se imporá ao vosso espírito e vos impelirá a realizá-la.

Acreditai-me: fiai-vos mais nas influências exteriores que poderão agir sobre a vossa vontade e sobre a vossa mão do que no vosso cérebro, humano e limitado. Isto talvez não seja o que se ensina na escola, mas nós já vimos os frutos do método clássico: não são dignos de elogio. Um ensino rigoroso, positivo, mecânico pode convir perfeitamente a uma classe, mas nada vale para o indivíduo; no dia em que me dirigir a uma classe, servír-mc-ei menos da palavra do que da demonstração prática.

De passagem, assinalarei uma ou duas coisas que fareis bem em evitar: como não fazer caso dos compêndios de indumentária, por exemplo. Consultai um quando estiverdes numa grande dificuldade, mas apenas para vos assegurardes de que não vos servirá de grande coisa e, sobretudo, de que não deveis encher-vos de pormenores. Tende o espírito claro e livre. Treinai-vos a desenhar as personagens, a compôr o vestuário peça por peça, dos pés à cabeça. Tentai variar os ajustamentos de cem maneiras curiosas, divertidas ou belas, e tereis feito muito mais do que se tivésseis saturado os oJhos e o cérebro dos Racinet,

Planchet, Hottenroth e quejandos. Desconfiai de que os trajos representados em todas as cores são os piores. Tratai de desembaraçar-vos completamente) quando reflectirdes no que haveis notado. Desafiai-vos absolutamente. Se, mais tarde, vos aperceberdes de que contêm coisas boas, não vos arrependereis. Mas se o adoptardes de fio a pavio, perdereis toda a vossa imaginação e todo o sentido da indumentária; só sabereis, então, desenhar um trajo segundo Racinet ou Planchet e apoiar-vos-eis demasiado nestas autoridades ao mesmo tempo historicamente exactas e falsamente históricas.

É preciso, todavia, pôr em evidência, entre os precedentes, Viollet-le-Duc. Este observa com amor os menores indícios que o trajo revela e anota-os fielmente. Apesar disso, a sua obra parece mais especial": mente útil ao romancista histórico. Falta escrever um livro sobre a indumentária de imaginação. Não deixeis nunca de desenhar. Inventai, por exemplo, um trajo' bárbaro para um 'homem velhaco; esse trajo não terá nada em si que possa chamar-se histórico, mas será sugestivo de astúcia e de barbárie. Desenhai um outro vestuário bárbaro para uma personagem audaciosa e terna; um outro ainda para um homem feio e odioso. Isto constituirá um bom exercício. Começareis por cometer erros, porque não é tarefa fácil, mas garanto que, persistindo, conseguireis triunfar. E continuai com outros exercícios: desenhai o vestido de uma criatura celeste ou demomaca. Isto são apenas estudos individuais, mas lembrai-vos de que o esforço principal desta parte do vosso trabalho deve incidir sobre a indumentária das multidões. É erro de todos os decoradores e encena-

dores não considerar a indumentária da multidão no seu conjunto, mas individualmente, no pormenor.

Da mesma maneira, quando se trata do movimento das massas em cena, é preciso ter cuidado em não seguir a tradição. Muitas vezes nos têm repetido, quando a Companhia de Meiningen dava *Júlio César*, que cada um dos figurantes que compunham o povo reunido tinha o seu papel particular. Eis como pode prender-se e encantar-se o público um pouco simples, que não se dispensa de comentar: «Como é interessante seguir cada um no seu pequeno papel! É admirável! É a própria vida!» (9)

Muito bem. Se isto é o ideal que limita a vossa ambição, não falemos mais nisso.

Mas não é esse o vosso objectivo. Tratai, pois, as multidões como massas. Como Rembrandt, como Bach e Beethoven trataram as massas. O pormenor não serve para nada. É muito bom em si e no seu lugar, mas não é acumulando pormenores que dareis a impressão da massa. São os amadores do complicado que constroem as massas com auxílio do pormenor. E é coisa mais fácil, seguramente, acumular pormenores do que criar uma massa que possua, por si mesma, beleza e interesse. Mas é, precisamente, quando se trata de uma combinação tão complexa, que no Teatro se recorre à Natureza: Eis cem figurantes que compõem uma multidão ou, se quiserdes, todo o povo de Roma, como em *Júlio César*; cem daqueles homens têm, cada um, o seu papel particular, representam por si, gritam à sua maneira; cada qual solta um grito diferente, mas não tarda que copie as excla-

mações que fazem mais efeito, se bem que na vigésima representação todos lancem o mesmo grito. Do mesmo modo, cada um abandona o gesto que lhe era próprio pelo gesto que produz mais efeito, que se nota melhor; e, desta maneira, compõe-se, a pouco e pouco, uma multidão de gente que gesticula e grita. A alguns, dará talvez a impressão de urna grande multidão reunida. A outros, lembrará uma turbamulta numa gare. Evitai tudo isso. Evitai o chamado «naturalismo» tanto nos movimentos como nos cenários e na indumentária. O naturalismo só apareceu em cena quando a convenção se tornou afcctada, insípida. Mas não deveis esquecer-vos de que existe uma convenção *nobre.* Escreveu-se a propósito dos movimentos, dos jogos de cena naturais: «Wagner praticava há muito tempo o sistema do movimento e do jogo de cena naturais que um actor francês (10) depois ensaiou no Teatro Livre; este sistema tende, muito felizmente, a ser adaptado por toda a parte». Pouchkine escreveu; «o natural no cenário e no diálogo são os princípios' fundamentais da verdadeira tragédia». É para impedir que se escrevam semelhantes coisas ·que vós .viestes ao mundo.

Esta ,tendência para imitar a Natureza não tem nada.que ver com a Arte; é tão prejudicial quando se introduz 'no domínio da Arte, como talvez a convenção quando a. encontramos na vida de todos os dias: É' preciso compreender que são duas coisas absolutamente. distintas e que é preciso que cada uma conserve o seu lugar. Não podemos esperar desfazermo-nos, de repente, dessa tendência de ser «naturais» em .cena, de pintar cenários «naturais», de

falar num tom «natural», mas o melhor meio de lutar contra ela é estudar as outras artes (*).

É necessário afastar resolutamente a idéia de gesto natural ou de gesto convencional, e substituí-la pela ideia de gesto *necessário* ou *inútil*. Pode dizer-se que o gesto necessário num certo momento é o gesto natural nesse momento; se é isso que entendeis por «natural», de acordo. Tanto quanto mais justo for o gesto, tanto mais será natural, mas importa ter em conta que o gesto natural nem sempre é o gesto justo. Na realidade, não há, por assim dizer, movimento justo, movimento natural. «O movimento é urn agente de destruição», disse Rimbaud.

Exercitar urna companhia ele actores a reproduzir em cena os gestos vistos nos salões, no clube, no bar, nas .mansardas, parece-nos nada menos que uma tolice. E sabido que se formam assim certas companhias, e no entanto custa-nos a acreditar, de tal maneira isso nos parece infantil. Como haveis composto trajas simbólicos, inventai séries de gestos simbólicos, sem perder de vista a grande diferença que há entre o gesto da multidão e o gesto individual e lembrai-vos sempre de que vale mais nenhum gesto do que um gesto sem motivo. Haveis desenhado três trajas de uma época bárbara de que cada um evidencia um certo tipo. Pois procurai animar três personagens. Criai para elas gesto significativos, limitando-vos aos três dados que propus: a velhacaria, a

(*) «O Teatro moderno está perdido pelo abuso do realismo da encenação, o qual é contrário à arte pura» -JOHN RUSKIN. - (N. do *A.)*

ternura ousada e a fealdade vingativa. Estudai os três figurinos. Conservai o vosso bloco e desenhai, sem cessar, inventai as atitudes, as máscaras para esses três caracteres. Quando tiverd-es reunido uma grande quantidade de esboços, seleccionai os mais belos.

Expliquemo-nos. Foi muito propositadamente que não disse aqueles «que fazem mais efeito» e que me servi da palavra «belo» no sentido em que os artistas a empregam e não no que se lhe dá em Teatro.

Não esperais de mim que vos explique tudo o que um artista entende por essa palavra «Belo» — é o que é mais harmonioso, mais *justo,* o que torna um som perfeito e cheio. Não é nem o que é bonito, nem o que é fácil, nem sempre o que é grandioso ou até sumptuoso, o que é *belo* em arte; é raramente o que em teatro «produz efeito» ainda que o seja por vezes. Mas o domínio do Belo é tão vasto que encerra quase todas as coisas, compreendendo até o feio — o qual deixa de ser o que julgamos. A Beleza encerra mesmo coisas rudes, mas nada de *incompleto.*

Que se penetre no Teatro com o sentido profundo dessa palavra «Beleza» e poderemos dizer que o despertar do Teatro estará próximo. Que os nossos lábios esqueçam a palavra «efeito» e estarão aptos a pronunciar «Beleza». Quando, no Teatro, falamos do que «produz efeito», referimo-nos ao que salta do palco para o público, que transpõe a ribalta. O velho actor diz ao estreante que eleve a voz, que a faça «saír». «Solta a voz, meu rapaz, atira-a até o fundo da sala». Bom conselho; e dizer que nestes quinhentos ou seiscentos anos não aprendemos a pô-lo em prática e continuamos sempre no mesmo ponto; não é desanimador? É evidente que todos os

jogos de cena devem ser claramente visíveis; todas as palavras pronunciadas em cena, claramente ouvidas; que os gestos característicos, as palavras importantes, devem ser destacados e sublinhados de maneira a serem nitidamente compreendidos. Não há dúvida. Assim é para qualquer outra arte e, quando se trata das outras artes, nem sequer há necessidade de o dizer. Mas não é essa a recomendação única e essencial que os mais idosos terão de fazer aos recém-vindos à cena. Isso só pode conduzir os estreantes a adquirirem, mais depressa ainda, os truques do ofício. Recorte instintivamente eles e foram os truques que deram origem à palavra «cabotinismo». E vou dizer-vos por que razão o jovem actor embarca em falso, desde que se estreia. É que antes de se estrear, não fez estudos nem aprendizagem.

Não é que eu tenha grande fé nas escolas. Pelo contrário, creio infinitamente nessa escola geral que é a vida. Mas a educação que o actor pode fazer no contacto com a vida não se parece assim tão pouco com a que obtêm os outros artistas que também não frequentam academias. O jovem pintor, o jovem músico, o jovem poeta, o jovem arquitecto ou o jovem escultor podem nunca ter passado a porta de uma escola, errar dez anos pelo mundo, instruindo-se aqui e ali, e prosseguir os seus estudos e os seus ensaios sem que se faça caso de uns ou se note os outros. O jovem actor pode, também, não ter seguido ensino especial; pode errar pelo mundo e fazer, como os outros, os seus ensaios. Mas - e é aqui que ressalta a diferença - *todos os seus ensaios terão lugar diante de um público.* Do dia em que se estreita até o termo da sua aprendizagem, não há um único pormenor do

seu trabalho que não seja submetido ao público, que não sofra o fogo da crítica. Estarei sempre reconhecido à alta crítica. Para alguém que praticou uma profissão durante uma dezena de anos é mil vezes salutar sofrer o fogo da crítica: o homem e a sua obra. só podem ganhar com isso. Porque o homem está preparado; está na posse de toda a sua força; sabe o que precisará de aguentar. Mas que um rapaz ou uma rapariga lhe estejam expostos desde *o primeiro ano em que ensaiam timidamente uma tarefa esmagadora, parece-me não só injusto a seu respeito, mas funesto para a Arte do Teatro.*

Admitamos que somos absolutamente noviços nessa arte. Ardemos por meter mãos à obra. Aceitamos com -rnuito empenho e coragem um pequenino papel. Oito linhas ao todo e estaremos em cena dez minutos. Eis-nos radiantes, ainda que mortos de medo. Consideremos que nos dão vinte linhas. Pensais que vamos recusar? Faremos seis entradas; pensais que vamos desculpar-nos? Sem dúvida que não somos anjos e não somos tão desajeitados que não saibamos fazer uma entrada.. Estamos no sétimo céu. Vamos de todo o coração. No dia seguinte: «É muito lamentável que o Director tenha confiado esse papel importante a um jovem tão incapaz».

Não censuro o crítico pelo que escreveu; não o acuso de, ter pronunciado a pena de morte de um artista ou de nos ter desfeito o coração; digo apenas que perante um julgamento tão arbitrário é natural que 'respondamos ao crítico abusando da arte .que começamos a amar, forçando o «efeito» por qualquer preço. Censuraram-nos apesar de termos feito o melhor que sabíamos; os outros tiveram elogios; não nos conformamos e 'fazemos como os outros, procuramos o

«efeito». Para a maioría dos jovens actores, cinco anos de luta dolorosa bastam para forçar o «efeito» para o «cabotinismo», ,A crítica prematura ceifa o jovem actor que queria ser um artista tanto quanto pudesse e faz dele um traidor à arte que ama. Mas cuidado: renunciai, antes, a produzir qualquer efeito. Aceitai as críticas severas de boa mente e o sentimente íntimo de que, com paciência e orgulho, ultrapassareis e dominareis aqueles que vos rodeiam. E excelente que o critico vos tenha julgado insuficiente em tal momento, ou que tenha achado que não conseguistes realizar o papel, apesar de estardes apenas no teatro há quatro ou cinco anos e terdes procurado pacientemente o vosso caminho em lugar de recorrerdes aos truques precipitadamente. É excelente que o crítico o tenha dito, porque ele diz a verdade inteira — do que deveríeis regozijar-vos; mas, inconscientemente, ele revelou-vos uma verdade muito mais importante: a saber, que quanto mais vale o artista, menos vale o actor.

Portanto, tende coragem e, como vos .aconselhei a princípio, continuai actor até não poderdes mais; então, obliquai e tornai-vos encenador. Como vos mostrei, estareis em situação melhor, senão muito melhor, para vos aproximardes do centro onde se encontra (adormecida, é verdade) a Musa do Teatro.

Os vossos cenários, figurinos, encenações que farão mais «efeito» serão naturalmente os mais fictícios, os mais teatrais. Mas aqui a tradição é menos poderosa e é neste novo domínio que encontrareis motivos para ter esperança"

A crítica não mostra mais indulgência pelo ence-.nador, mas não sei porquê está menos inclinada a

falar de «efeito». Parece ter uma consciência mais dilatada da beleza e da fealdade das coisas. Talvez seja a tradição da arte dela (crítica) que está em causa; porque a «encenação», tal como a compreendem nos nossos dias, não é senão um desenvolvimento mais moderno da arte dramática e o critico está mais à vontade para formular os seus juizos. Em todo o caso, quando vos tornardes encenador, já não tereis de aparecer em pessoa, todas as noites, diante do público e qualquer coisa que se escreva sobre a vossa obra não a vereis como uma crítica pessoal.

Pensava dizer-vos duas palavras sobre a maneira de empregar a luz artificial; mas aplicai aquilo que vos disse dos cenários e dos figurinos a esta outra parte da vossa profissão. Não seria nada prático indicar-vos os dispositivos que se utilizam, o modo de obter as boas iluminações. Se sois capaz de compor a cenografia e os figurinos, depressa descobrireis o melhor emprego da luz artificial que nos dão no Teatro.

Um último conselho, antes de passar a questões mais graves: Quando tiverdes uma dificuldade, não deveis hesitar, escutando a opinião de um profissional de Teatro — nem que seja apenas um alfaiate - em vez de dar a mínima atenção ao que vos diga um amador, Alguns pintores, alguns músicos, alguns autores serviram-se do nosso Teatro como de uma espécie de anexo à sua arte.

Mas não deveis dar atenção nem àquilo que eles dizem nem àquilo que eles fazem. O mais insignificante maquinista sabe mais da nossa Arte do que esses amadores. O pintor, em particular, fez ultimamente uma encantadora incursão na, província do Teatro. É muitas vezes um homem que tem grande capa-

cidade intelectual e até grande número de excelentes teorias — nomeadamente a da arte. que cada um cultiva no meio do seu terreno. Aliás, ilustrou perfeitamente essas teorias na parte em que trabalha. Mas adaptá-las ao Teatro não passa de palavreado. É razoável supor que um homem que passou quinze ou vinte anos da sua vida a pintar a óleo sobre superficies planas, a burilar o cobre ou a gravar em madeira produzirá uma obra de pintor que 'tem .as qualidades da pintura, mas mais nada. Igualmente, um músico produzirá uma obra musical, um poeta uma obra literária. Tudo isto será eminentemente pitoresco e gracioso, mas não terá, infelizmente, nada que ver corn a Arte do Teatro. Defendei-vos desses artistas; podeis bem passar sem eles.

Se empreenderdes o que quer que seja com eles, acabareis por tornar-vos também amador. Se um deles vos falar de Teatro, apressai-vos a perguntar-lhe quanto tempo trabalhou num teatro, em vez de perderdes tempo a escutar as suas teorias inaplicáveis.

E uma vez que, a terminar, falámos dos Artistas, que a nossa última. palavra seja para a sua *obra.* Ela é tão bela; eles descobriram leis tão: admiráveis e seguiram-nas tão bem; renunciaram tanto às suas ambições pessoais nessa elevada procura ; da Beleza, que quando a Natureza . vos parecer indecifrável, ide procurá-los. Ide ao que eles fazem a isso vos livrará das dificuldades, porque as suas dbras são as melhores e mais sábias que existem no mundo.

O TEATRO DO FUTURO: UMA ESPERANÇA

E uma vez que vos elucidei sobre a tarefa do encenador, proponho-me conduzir-vos mais além e revelar-vos as possibilidades mais vastas que vos esperam.

Falei-vos das coisas tal como se apresentam nos nossos dias; fareis, espero, os estágios de actor, de contra-regra, de decorador, de encenador, sem encontrardes dificuldades demasiado grandes. Para isso precisais, desde a vossa aprendizagem, formar uma opinião pessoal e conservá-la preciosamente para vós; sobretudo, lembrai-vos de que não espero que partilheis os meus pontos de vista e os defendeis em público. Isso só diminuiria o vosso crédito e comprometeria o valor dos vossos anos de estudos preparatórios. Pouco me importa que os outros estejam persuadidos de que acreditais na verdade das minhas asserções, das minhas teorias ou das minhas experiências; o que me importa é que vós próprios estejais persuadido. E a fim de que nada se meta de través, desejo que não vos exponheis, mas que guardemos para nós as nossas convicções. Não precisais de tentar conquistar-me adeptos. É preciso não correr o risco ou de ser despedido ou de ter de renegar as nossas crenças comuns. Aliás, a alternativa talvez nem sequer se apresentasse: já sofri, por minha conta,

tanta grosseria ao proclamar bem alto a minha fé na nossa causa, que estou disposto, outras ainda, conquanto vós conseguis ir por diante e tireis disso alguma vantagem, servindo-vos de mim como pretexto. Saborearei o humor, porque isso não acontecerá sem uma ponta de humor e será essa a minha recolnpcnsa. Lembrai-vos de que atacamos um monstro, que nos empenhamos sobre um adversário poderoso e subtil; e se desejais comunicar comigo, usai de meios mais secretos do que a T. S. F. Compreender-vos-ei.

Quando tiverdes acabado o vosso tempo de aprendizagem} isto é, de seis a dez anos, já não haverá razão para esconder nada: estareis nessa altura devidamente armados para entrar na luta; desfraldareis a vossa bandeira e aparecereis nas fronteiras do vosso reino, e é precisamente desse reino que quero falar-vos.

Sirvo-me instintivamente do termo «Reino» para designar o dominio do Teatro. É a palavra que define melhor o que quero dizer. Talvez daqui a três ou quatro mil anos essa palavra Reino - de Realeza - de Rei - tenha desaparecido —, no entanto duvido; mas se vier a desaparecer será substituída por outra qualquer igualmente bela. A mesma ideia reaparecerá sob outra forma. Não se poderia ter inventado nada de mais belo do que a ideia de Realeza, que a ideia de Rei. Não é senão um outro aspecto da Individualidade, da personalidade serena e hábil; e por muito tempo que dure este mundo, a personalidade mais hábil será sempre o Rei. Por vezes, toma o nome de Presidente ou de Papa, mas no fundo é sempre uma e a mesma coisa: é o Soberano. É uma ideia cara ao Artista. Ele vê nela o símbolo do per-

feito equilíbrio; o rei, para o Artista, é essa parte ornamentada da balança que os artífices faziam outrora em ouro e guarneciam de pedras finas; o fiel delicadamente trabalhado sem o qual a balança não poderia existir e sobre o qual se fixa o olhar daquele que pesa. Eis porque escolhi essa balança como o emblema da nossa Nova Arte, ·porque se baseia no principio do equilíbrio perfeito, nascido do movimento.

Ora aqui está o que no princípio da nossa con*versa* prometi revelar-vos. Agora que' haveis terminado a vossa aprendizagem sem vos terdes 'deixado absorver pela profissão, estais preparado para recebê-la. Se não tivésseis passado por isso não seríeis capaz de o entrever. E não receio que o que vos dou seja apreendido por outros, porque não é visível e tangível senão para aqueles que passaram por essa aprendizagem prévia.

De começo, dedicaste-vos à Interpretação (dos papeis); daí, passastes à Representação (das peças); chegareis, agora, à Revelação. Enquanto vos dedicastes a personificar e a representar, haveis usado materiais de que sempre nos servimos até agora; isto é, do corpo humano, na pessoa do actor; da palavra, formulada pelo poeta e o actor; do mundo visível figurado por meio da encenação. Revelareis, daqui em diante, coisas invisíveis, aquelas que o olhar interior percebe, por meio do movimento, da divina e maravilhosa força que é' o Movimento.

Há uma coisa de que o homem não) aprendeu ainda a tornar-se senhor; uma coisa de que não se suspeita mesmo que está pronta a ser absorvida com amor, invisível e no entanto sempre presente, magní-

fica de sedução e pronta a escapar-se; uma coisa que espera a vinda de homens aptos, pronta a elevar-se com eles acima do mundo terrestre: e não é senão o Movimento.

Acredita-se comummente que as verdades não podem revelar-se senão com auxílio de palavras. A própria sabedoria chinesa o diz: «As verdades espirituais são profundas e vastas, infinitamente perfeitas, mas difíceis de compreender. Sem o recurso das palavras seria impossível expor-lhes as doutrinas; sem o meio das imagens não se saberia revelar-lhes a forma. As palavras exprimem a lei de dois e seis, as imagens figuram a relação de quatro e oito. Não é profundo, infinito como o espaço, incornparàvelmente belo?»

Mas que dizer dessa coisa infinita e admirável que habita o espaço e tem o nome do Movimento? Do som, tirou-se essa maravilha das maravilhas que é a Música. A Música de que poderia falar-se como S. Paulo fez do Amor. Porque ela é toda amor, tudo o que, segundo ele, "deve ser o verdadeiro amor. Ela sofre 'todas as coisas e é bemfazeja; não é nadafrívola e ignora a indecência; crê em todas as coisas, em todas as esperanças; é infinitamente nobre.

Como duas esferas se assemelham uma à outra, assim o Movimento se assemelha à Música. Gosto de me recordar deque todas as coisas nascem do Movimento, incluindo ",a Música; e felicito-me por que tenhamos a honra suprema de ser os beneficiários dessa força suprema: o Movimento. Porque compreendereis agora em que o Teatro (mesmo o Teatro actual, por mais lamentável e desvairado que seja) se prende a ele. Os teatros de todos os países, do Oriente

e do Ocidente, nasceram do movimento e procedem (mesmo que se tenha falseado o seu desenvolvimento) do movimento da forma humana. Sabemo-lo porque temos o próprio testemunho da História. Mas antes do dia em que o homem tomou a grave responsabilidade de usar da sua própria pessoa para dar a beleza, uma outra raça mais sábia empregou outros instrumentos.

Na origem, o bailarino, a bailarina, eram sacerdote e sacerdotisa e não tinham, contudo, nada de uma personagem melancólica; degeneraram depressa numa espécie de acrobatas, para chegarem aos méritos dos bailarinos de «ballet». Ao mesmo tempo que o cantor deu origem ao actor. Não pretendo que o renascimento da dança traga a ressurreição da antiga Arte do Teatro, porque não creio que obailarino ideal seja o instrumento perfeito capaz de exprimir tudo o que há de perfeito no movimento. O bailarino ideal (homem ou mulher) pode, pela força ou pela graça do seu corpo, dar muito da força ou da graça que são da natureza humana, mas não saberia exprimi-la toda inteira, nem mesmo dar uma milésima parte desse tõdo. Porque isso é próprio do bailarino como de todos os que querem fazer do seu corpo um instrumento. O corpo humano recusa-se a servir de instrumento até à alma, ao sentimento ou à inteligência que o habitam. Tem sempre a última palavra e, no fim de contas, o que ele revela não é senão a confissão de fraqueza... ou mentira. Os filhos de Los (*), os sentidos, revoltaram-se e revoltam-se ainda contra seu pai. A divina unidade original, o «quadrado

(*) Os sentidos (Cf. a simsolica de William Blake). — (N. do A.)

perfeito», o circulo incomparável da nossa natureza foi violentamente quebrado pelas nossas paixões e nós já não podemos hoje, contando com o nosso instinto, traçar espontâneamente quadrado ou circulo perfeito. Mas com um impulso característico, obrigamos uma vez mais a nossa alma a lançar o nosso corpo numa via nova a fim de reconquistar o que perdemos. É uma verdade que não merece discussão e que não diminui em nada a beleza emanente dos cantores ou bailarinos mais amados de todas as épocas.

Parece-me que é mais conveniente para o homem criar, fabricar um instrumento com auxílio do qual diga o que quer dizer sem usar a sua própria pessoa. Admiro mais o órgão, a flauta e o alaúde do que a voz humana como instrumento. Como acho mais admirável e mais apropriado um avião, uma máquina inventada para voar, do que um homem que se agarrasse ao corpo alado de uma ave. Porque o homem não pode, por meio do seu corpo, triunfar senão de pequenos obstáculos e, no entanto, pode, com auxílio do pensamento, conceber invenções que triunfarão de todas as coisas.

Não creio, de forma alguma, no poder pessoal do homem, mas no seu poder impessoal (*). É pre-

(*) Isto exige escrupulosos esclarecimentos: o que há de impessoal no homem é o que ele tem de melhor; - o que é pessoal só vem em segundo lugar. À primeira vista, parece que o que é pessoal a uma coisa é o que dá carácter próprio a essa coisa, o que constitui a sua identidade, mas reflectindo melhor, maduramente, clamo-nos conta de que perdendo a nossa personalidade adquirimos, estamos envolvidos por uma nova força, distinta de qualquer outra, superior a qualquer outra. - (N. do A.)

ciso não esquecer que nós viemos depois da Queda e não na idade que a precedeu. Vejo, por minha conta, um ensinamento a tirar desta antiga lenda. E, apesar de não passar; talvez, de uma lenda, é, sinto-o, o que convém ao artista. Durante esse nobre período anterior à Queda, podemos imaginar o homem tão perfeito no estado de Natureza, dotado de uma vontade tão forte e tão pura, que o simples facto de querer voar, para ele era realizá-lo, o simples facto de querer executar o que nós julgamos impossível, era executá-lo. Podemos imaginá-lo planando nos ares, mergulhando nos abismos, sem nada sofrer. Não conhece o vestuário estúpido - ignora a fome e a sede. Mas, no entanto, temos a consciência de que esse «quadrado perfeito» da origem foi quebrado e precisamos de nos dar conta de que o homem não pode mais usar da sua pessoa como do medium perfeito, apto a exprimir o pensamento perfeito.

Assim é que precisamos de afastar completamente a ideia de que o corpo humano possa servir de instrumento capaz de traduzir o Movimento. Só temos a ganhar não o empregando. Não perderemos mais tempo e mais energia numa esperança vã. Não poderemos decidir ainda do nome exacto que essa arte usará, mas seria um erro voltar atrás e procurar-lhe um nome nas civilizações chinesa, hindu ou grega. Não nos faltam palavras na Iíngua inglesa e essa palavra inglesa será adaptada no idioma de todas as nações. Escrevi e continuarei à escrever sobre este assunto à medida que ele se for precisando em mim e, de longe em longe, podereis ler o que escrevi. Mas não vos evitarei a dificuldade que será a própria fonte do vosso prazer; não concluirei nada,

não traçarei regras determinadas indicando como e por que meios é preciso mostrar esses movimentos. Basta saber que inventei e comecei a construir um instrumento por meio do qual tenciono prosseguir essa busca da beleza. Como poderei saber se o conseguirei? Logo, como poderei determinar as primeiras regras a seguir? Só e' sem ajuda, não poderei atingir resultados definitivos. Será preciso o esforço de uma linhagem inteira, dessa nova linhagem de artistas a 'que vós pertenceis, para descobrir todas as belezas que essa fonte reserva. Quando tiver terminado esse instrumento e tiver feito as primeiras experiências, outros que não eu construirão intrumentos análogos. Pouco a pouco e segundo as leis que regulam esses instrumentos, chegar-se-á a construir um tipo aperfeiçoado.

Baseio-me para a construção desse instrumento nas primeiras e mais simples idéias que distingo no movimento. Quanto às subtilezas, às belezas complexas em que o movimento se decompõe, tal como se vê na Natureza, não me atrevo ainda 'a examiná-las. Não espero, sequer, conseguir aproximar-me. Mas isso não me desencoraja de ensaiar alguns dos movimentos mais evidentes, mais elementares e mais simples. Quero dizer com isso os que me parecem mais simples. :os que eu julgo compreender. Depois de ter obtido esses, espero poder continuar a obter outros análogos; mas tenho perfeita consciência de que eles só encerram os ritmos mais simples; os grandes movimentos só poderão ser conseguidos daqui e milhares de anos. Mas com eles virá um grande bem-estar, porque estaremos mais perto do perfeito equilíbrio que nunca' atingimos,

Creio que se podem reconhecer duas espécies de movimentos distintos: o movimento de dois e quatro, o qual representa o quadrado, e o movimento de um e três, que representa a circunferência. Só quando o espírito feminino tiver renunciado a si mesmo para seguir o espírito masculino se chegará a descobrir o movimento perfeito; pelo menos, agrada-me imaginá-lo.

E agrada-me acreditar que esta arte nascida do movimento será a primeira e a última crença universal; agrada-me sonhar que pela primeira vez neste mundo, os homens e as mulheres fundarão esta coisa em conjunto (*). Será novo e será belo! Esse novo caminho abre-se aos homens e às mulheres dos próximos séculos como uma vasta possibilidade. O sentido do movimento está mais desenvolvido no homem e na mulher do que o da Música. Dar-se-á o caso desta idcia que hoje me ocorreu vir UD1 dia a ser posta em prática pela mulher? Ou será como sempre

---

(*) Agrada-me ainda hoje sonhá-lo, apesar de seis anos terem passado desde o dia em que decidi em mim próprio que o homem e a mulher devem colaborar em comum nas mais belas coisas; que também a mulher deve conhecer as horas mais altas. Mas que nenhuma dentre elas, lendo isto, imagine, por um instante sequer, que o seu papel consiste em tolice - em macaquear o homem. Qualquer mulher que quisesse reivindicar a sua opinião, crendo que a autorizei aqui a discutir com os homens à guarda dos quais confio a idcia dessa nova Arte, enganar-se-ia estranhamente. O poder da mulher está na sua perseverança em secundar o homem, em segui-lo, ainda que julgue que ele os arrasta a ambos para a sua perda. Se ele erra, ela fará o mesmo. A maior sabedoria da mulher é obedecer. - (N. do A.)

só o homem que adquirirá o dominio dessa arte? Música, arquitectura, pintura, poesia todas são de facto do homem.

Eis a ocasião de tudo mudar. Mas não posso prosseguir agora nesta ideia, como vós próprios não poderieis.

Imaginai, pois, a invenção desse instrumento por meio do qual tornareis o movimento visível. Quando tiverdes chegado a esse ponto, não tereis mais necessidade de .calar os vossos sentimentos ou as vossas ideias, mas lançando-vos ousadamente para diante, reunir-vos-eis a mim nas minhas investigações. Não sereis um revolucionário atacando o Teatro, mas elevar-vos-eis acima do Teatro e tereis penetrado num novo domínio. Podereis talvez desenvolver um método cientifico durante as vossas investigações" que conduza a resultados notáveis. Não deve apenas existir um, mas cem caminhos que conduzam a esse fim; e a demonstração científica do que podereis descobrir, abrindo caminho, não prejudicará coisa alguma.

Reconheceis o valor do que vos ofereci? Senão à primeira vista, pelo menos dar-vos-eis conta mais tarde. Não há cem pessoas, nem cinquenta, nem mesmo dez que possam compreender isto. Mas encontrar-se-á uma? Uma só. Isso não é impossível. E essa ,compreenderá que falo de coisas relativas a Hoje, a Amanhã, ao Futuro e terá grande cuidado em não confundir estes três periodos distintos.

Creio em cada período e na necessidade de se submeter à experiência que cada um deles pode oferecer.

Creio que virá o tempo em que poderemos criar obras de arte do Teatro sem nos servirmos da peça

escrita, sem nos servirmos dos actores; mas creio igualmente na necessidade do labor quotidiano nas condições actuais.

A palavra «Hoje» é muito bela, a «Amanhã» é-o também e a «Futuro» é divina - mas a palavra que as encadeia umas às outras e as harmoniza é a mais perfeita de todas: é a palavra «E»..

Porque é a palavra que' compreende - acrescenta — une e harmoniza todas as coisas; enquanto que a palavra «Ou» exclui — desagrega - e separa todas as coisas. . .

E servindo-nos sempre desta palavra que marca a divisão - e dividindo todas as coisas —, a nossa prevenção e o nosso desvario fazem' o egoísmo e a loucura de um mundo magnífico.

FLORENÇA; 1907

O ACTOR E A «SUR-MARIONNETTE» (*)

AFEOTUOSAMENTE DEDIOADO AOS MEUS BONS AMIGOS DE VOS E ALEXANDRE HEVESI

«Para que o Teatro se salve é preciso destruí-lo; que todos os actores e actrizes morram da peste... Eles tornam a Arte impossível». - ELEANORA DUSE. *Studies in Seuen Arts.* ARTHUR SYMONS, (Constable, 1900),

Em todos os tempos se discutiu a questão de saber se a profissão dramática é uma arte, se o actor é propriamente um artista ou qualquer coisa de muito diferente, Não há senão indícios de que os Mestres do Pensamento se tenham preocupado com esta questão, mas se a tivessem julgado digna de exame teriam, sem dúvida, aplicado o mesmo método usado no estudo das outras artes tais como a Música e a Poesia, a Arquitectura, a Escultura e a Pintura.

(*) Pouco se me dá que este ensaio seja admitido pelas mulheres do nosso tempo; não tenho a TIÚIÚma esperança de que alguma vez sejado seu gosto, Quanto a amar a ideia de que é princípio, isso é-lhe impossível de momento.

Por outro lado, este mesmo assunto deu lugar, em certos meios, a vivas discussões. Aqueles que nelas tomaram parte não eram nem actores, nem mesmo profissionais de Teatro, e deram tantas provas de exaltação na discussão como de ignorância do assunto. Aqueles que negam que o jogo do actor seja uma arte e o actor um artista apresentam argumentos tão inconsistentes e tão pessoais no seu ódio ao actor que talvez, por isso mesmo, os actores tenham desdenhado participar no debate.

Assim, em cada temporada, vê-se recomeçar a campanha periódica lançada contra o actor e a sua brilhante profissão; campanha que ordinàriamente termina pela retirada do inimigo. São, em geral, homens de letras e burgueses que constituem o inimigo. Com o pretexto de que toda a vida foram ao Teatro, ou de que em toda a sua vida nunca lá puseram os pés, desencadeiam a guerra por motivos só deles conhecidos. De temporada para temporada, vi renovar os seus ataques que parecem não ter outros rnóbiles que não sejam o humor, a inimizade pessoal e a vaidade. São ilógicos do princípio ao fim. Não saberia desferir ataques deste género contra o Actor e a sua vocação. Quanto a mim, não tenho a mínima intenção de me dedicar a semelhante tentativa, mas pretendo apenas expor-vos o que me parece ser o encadeamento lógico de factos curiosos e fora de qualquer discussão.

A Representação do actor não constitui uma Arte; e é forçadamente que se dá ao actor o nome de artista. Porque tudo o que é acidental é contrário à Arte. A Arte é a própria antítese do Caos, que

não é outra coisa senão uma avalancha de acidentes. A Arte só se desenvolve segundo um. plano ordenado. Ressalta claramente que, para criar uma .obra de Arte, não podemos senão servirmo-rios de materiais que usamos com segurança. O homem não é dessa espécie. Toda a sua natureza tende para a independência; toda a sua pessoa .mostra à evidência que não saberia ser empregada como «*Matéria*» teatral.

Pelo facto de o Teatro moderno se·servir da pessoa do comediante como instrumento da sua arte, tudo o que se cria reveste um. carácter acidental. Os gestos do actor, a expressão do seu rosto, o som da sua voz, tudo isso está à mercê das emoções: sopros que envolvem sempre, o artista e transportam o seu esquife sem o virar. Mas o actor é *possuído* pela sua emoção; ela arrasta os seus membros, dispõe dele .a seu bel-prazer. Ele é seu escravo, move-se como perdido num'sonho, como em demência, vacilando aqui e além. O seu rosto e os seus membros, se não se subtraem a qualquer «contrôle», resistem muito fracamente à. torrente da paixão interior e deixam de trai-lo constantemente. Inútil tentar raciocinar. As sábias recomendações de Hamlet aos comediantes (as do sonhador, diga-se de passagem, e não do lógico) desfazem-se em fumo. Os membros recusam-se a obedecer ao pensamento desde que a emoção se inflama, enquanto o pensamento não deixa de alimentar o fogo das emoções, E é tanto assim para a expressão do rosto como para os movimentos do corpo: o pensamento luta e consegue momentâneamente dirigir o olhar, modelar os músculos do rosto como quer; mas depressa o pensamento, que se manteve por um tempo senhor da expressão,

é varrido pela emoção) que se aquece ao trabalho desse mesmo pensamento. Num relâmpago, antes que o pensamento proteste, a paixão incandescente apodera-se da expressão do actor. Ela gradua-se, muda, a paixão atormenta-a, arrebata-a, persegue-a da fronte à boca do actor; ei-lo inteiramente dominado pela emoção; ele abandona-se-lhe: «Faz de mim o que quiseres!», a expressão do seu rosto desvia-se cada vez mais - ai de mim! - «nada não sai de nada».

O mesmo para a voz. A emoção destrói-a; encadeia-a na conspiração das sensações contra o pensamento. Trabalha a voz do actor ao ponto de este dar a impressão de emoções em conflito. De nada serve dizer que a emoção é a inspiração dos Deuses e que é precisamente o que o Artista, em qualquer outra Arte, tenta dar. Em primeiro lugar, não é exacto; e, ainda que o fosse, muitas emoções fugitivas, fortuitas, não têm qualquer valor artístico. Assim é, como vimos, que o pensamento do actor é dominado pela sua emoção) a qual consegue destruir o que o pensamento . queria. criar. Triunfante a · emoção, o acidente sucede-se ao acidente. E chegamos a isto: que a emoção criadora de todas as coisas na origem, torna-se em seguida destrutiva. Ora a Arte não admite o acidente.. Se bem :que aquilo que o actor apresenta não seja uma obra de arte, mas uma série de confissões involuntárias (*).

(*) «A criança que dança para seu prazer, o cordeiro que brinca ou o jovem cabrito que salta são seres felizes e benditos mas não são artistas. O artista é aquele que se sujeita a uma regra difícil de seguir, a fim de vos dispensar uma alegria deliciosa. - JOHN RUSKIN. - (N. do A.)

Na origem, o corpo humano não servia de instrumento à Arte do Teatro. Não se considerava as emoções humanas como um espectáculo próprio para ser dado à multidão. a combate de um tigre com um elefante na arena convinha melhor, quando se tratava de procurar emoções violentas. A luta encarniçada de dois animais oferecia todas as sensações que podemos encontrar no teatro moderno e oferecia-as sem falsificações. Um tal espectáculo não era mais brutal; era mais delicado, mais humano; porque nada seria mais revoltante do que ver homens e mulheres deixados sobre um estrado exibindo ao público o que o Artista recusa mostrar senão velado sob uma forma da sua invenção. Como o homem veio 'a ocupar o lugar até aí ocupado pelo animal é fácil de compreender.

a homem de mais saber encontra o homem de mais temperamento e aborda-o pouco mais ou menos nestes termos:

«Verdadeiramente, vós tendes um préstimo adrnirável, Como são magníficos os vossos gestos! A vossa voz lembra o canto das aves, os vossos olhos brilham. Uma nobre expressão irradia de vós. Pareceis quase um deus! Parece-me que toda a gente deveria reconhecer a beleza que há em vós. Vou escrever algumas palavras que vós dirigireis à multidão. Postar--vos-eis diante dela e direis os meus versos como vos agradar. Isso estará, sem dúvida, perfeitamente bem».

Logo o homem de mais temperamento responde: «Tenho, na verdade, o ar de um deus? É a primeira vez que penso em tal coisa. E vós acreditais que, aparecendo diante da multidão, poderei dar-lhe uma impressão que a encha de alegria e de entusiasmo?»

«Não, não», apressa-se a responder o homem instruido, <mão bastará para isso *aparecer* diante da multidão. Mas falai-lhe e causar-lhe-eis uma profunda impressão».

E o outro: «Terei uma certa dificuldade em recitar os vossos versos. Ser-me-ia mais fácil aparecer diante da multidão e dizer-lhe o que me viesse aos lábios, qualquer coisa como «Saúdo todos os hornens!» Parece-me que seria mais eu próprio se fizesse assim».

— «Excelente idéia», replica o tentador, «Saúdo todos os homens». Vou compor cem ou duzentos versos sobre esse tema. E vós sois exactamente aquele que deverá recitá-los. Aliás, a ideia não foi vossa? Saúdo todos os homens. Eis o que convém, não é verdade? E vós recitareis». — «Se assim quiserdes», aceita o leviano, que é adulado para além de qualquer expressão.

Foi assim que começou a comédia do autor c do actor. O homem aparece diante da multidão, recita os versos.oe faz assim uma soberba propaganda da arte do escritor. Logo depois do seu êxito, o homem é esquecido pelo escritor, que até lhe perdoa a maneira como recitou os versos; mas sendo a ideia nova e original nesse momento, o autor tirará dela o maior proveito e outros autores julgarão por bem servir-se de belos homens como instrumentos da sua arte. Pouco lhes importa que o instrumento seja uma criatura humana. Eles não conhecem as cordas e vibram-nas desajeitadamente, mas conseguem tirar partido. Também hoje assistimos a esse espectáculo estranho de um homem exprimindo os pensamentos de um outro sob a forma em que este outro os concebeu,

enquanto exibe a sua própria pessoa em público. E faz isto porque a sua vaidade encontra nisso a sua conta — e a vaidade não raciocina. Mas enquanto o mundo durar, a natureza do homem lutará pela liberdade e revoltar-se-á por se fazer dela o escravo ou o porta-voz de um outro homem. Tudo isto é bastante grave: nada serve para afastá-lo, para pretender que o actor deixe de ser o porta-palavra de outro homem, de alimentar com o sopro da vida as obras mortas do autor. Ainda que isto fosse verdade (e não pode ser), ainda que o actor não tivesse senão de transmitir ideias concebidas por ele, a sua natureza não seria menos contrariada; o seu corpo seria o escravo do seu pensamento e é a isso que um corpo não se recusa, como tentei fazer ver. Eis porque o corpo do homem é, *pela sua própria natureza*, impróprio para servir de instrumento a uma Arte. Dou-me conta do que esta asserção tem de absoluto e como ela visa homens e mulheres contemporâneos que, como conjunto, têm direito ao nosso eterno reconhecimento; por isso me apresso a exprimir o meu receio de ferir alguns. Sei muito bem que o que digo não provocará a debandada de todos os actores de todos os teatros do globo, refugiando-se em tristes mosteiros onde passariam o resto da sua vida a rir e a palestrar da Arte do Teatro.

Como escrevi algures, o Teatro continuará a desenvolver-se apesar de os actores, durante um certo número de anos, ainda retardarem o seu desenvolvimento. Mas descubro uma saída por onde eles poderão escapar à sua servidão actual. Recriarão uma nova maneira de representar, que consistirá, em grande parte, nos gestos simbólicos.

Nos nossos dias, o actor aplica-se a *personificar* um carácter e a interpretá-lo; amanhã, tentará *representá-lo* e interpretá-lo; um dia, *criará* ele próprio. Assim renascerá o estilo.

Hoje, o actor, personificando UTII carácter, tem o ar de quem adverte o público: «Olhai-me! Vou ser um tal, farei tal coisa». Depois, põe-se a *imitar* tão exactamente quanto possível o que anunciou que ia *indicar*. Admitamos que seja Romeu. Explica ao auditório que está apaixonado e mostra-o... beijando Julieta.

E eis o que se chama fazer obra de arte, o que se diz ser uma maneira inteligente de sugerir uma ideia. Isso faz-me pensar num pintor que traçasse numa parede a imagem de um quadrúpede de grandes orelhas e escrevesse por baixo «burro». As grandes orelhas indicavam tudo, sem que ele tivesse necessidade de escrever o quer que fosse; um menino de escola teria feito assim. A diferença entre o menino de escola e o artista é que este, só por meio de traços e contornos, evoca a imagem do burro; e se for grande artista evocará a ideia de todas as espécies de burros, o *esplrito* da coisa.

Oactor regista a vida à maneira de um aparelho fotográfico: tenta dar um «cliché» fotográfico. Não suspeita de que a sua arte poderia ser como a da Música. Esforça-se unicamente por reproduzir a Natureza; só raramente pensa inventar segundo ela; nunca pensa em *criar*. O melhor que sabe fazer, se quer transmitir a poesia de um beijo, o ardor de uma luta ou a calma da morte, é copiar servilmente, fotogr.àficamente, a realidade: Dá um beijo, luta e mima a morte. Reflectindo bem, tudo isto não vos

parece absurdo? Não será urna pobre arte e uma mesquinha inteligência as que não podem comunicar a essência de uma ideía ao público, mas apenas mostrar uma cópia desajeitada, um «fac-simile» da própria coisa? É fazer obra de imitador e não de artista. É quase o ventríloquo (*). Diz-se comummente do actor «que entrou bem no seu papel» - mas mais valeria dizer que ele se conserva bem de fora.

- «O quê?» gritará o actor, com o sangue a ferver e os olhos a chispar: «Então não haverá riem carne nem vida na vossa Arte do 'Teatro?» Tudo depende do que entendeis por *vida* quando vos servis da palavra relativamente à icleia de Arte. Para o pintor, a palavra vida representa qualquer coisa ele muito diferente da realidade; para os outros artistas a palavra vida tem um sentido ideal; só para os actores, ventríloquos e naturalistas, pôr a vida na sua obra significa fornecer uma imitação material, grosseira, imediata da realidade. Se qualquer actor ler estas linhas, não poderei eu

---

(*) «Eis porque se um desses mimos tão hábeis em imitar todas as coisas se nos apresenta e se oferece para se exibir, ele e a sua poesia, nós nos prosternaremos diante dele e o honraremos como um ser maravilhoso e sagrado; mas avisá--lo-emas de que seres tais como ele não têm direito de cidade no nosso Estado: a lei não o permite. Ungi-lo-ernos de mirra, cingiremos a sua fronte com uma banda de lã e conduzi--lo-emas para qualquer outra cidade. E para conservar a nossa alma sã, apelaremos para o aedo ou para o contador mais vigoroso e mais severo, que não imitará nos seus versos senão as falas dos heróis .e não terá por modelos senão aqueles que citámos no princípio, quando empreendemos a educação dos nossos soldados». (PLATÃO). - *(N.* do A.)

fazer-lhe saltar aos olhos o absurdo dessa ideia falsa, dessa crença que ele alimenta de copiar, imitar materialmente a natureza? Supunhamos que ai temos esse actor; e que eu convido um pintor e um músico a juntarem-se-nos. Estou cansado de parecer atacar sempre o actor por motivos vulgares. Só falei corno falei por amor do Teatro, porque estou convencido de que, daqui a pouco, um extraordinário desenvolvimento vai erguer e reanimar o que está moribundo e que o actor contribuirá com todas as suas forças para esse renascimento. Muitas pessoas, no mundo do Teatro, se enganam sobre a atitude que tomei. Só vêem uma atitude pessoal, a minha; a de um dissidente afastado, dum pessimista esconjurado, de alguém que, cansado de uma coisa, tenta destrui-la. Eis porque passamos a palavra aos outros artistas. Deixemos o actor defender a sua causa o melhor que pode e o que os outros poderão dizer-lhe em termos de arte. Eis-nos, pois, os quatro reunidos: o actor, o pintor, o músico e eu próprio. Três falam, e eu, que represento urna arte distinta das deles) calo-me.

A conversa aflorá, antes de tudo, a Natureza. Diante de nós arredondam-se belas colinas e as árvores, ao longe, apontam para altas montanhas cobertas de neve; em torno de nós, o murmúrio inumerável e contido da Natureza que vibra-da vida.

- «Como é bela a harmonia de tudo isto!» diz o pintor. Imagina a impossibilidade de dar na sua tela, sirnultâneamente, toda a beleza terrestre e espiritual que tem sob os olhos; no entanto) pensa tentar, porque o homem tenta geralmente o que é perigoso. O músico olha o sol. O actor desce um olhar interior para dentro de si próprio. Goza incons-

cientemente por ser a personagem principal e central num admirável cenário. Cruza o espaço entre nós e a paisagem, abrangendo com o gesto toda a amplidão, sem a ver, consciente unicamente da silhueta que desenha. Uma actriz far-se-ia humilde perante a Natureza. Ela sabe bem que não é nada, nada a não ser um átomo gracioso; e é graciosa nos mínimos movimentos; até no suspiro que mal se percebe, pelo qual faz ouvir aos outros e a si própria. que aí está, «pobre de mim», na presença do Criador. — e outras bagatelas sentimentais.

Assim reunidos e tomando cada qual a atitude que lhe é peculiar, conversemos; e imaginemos que, por unla vez, cada um tenha empenho em saber o que interessa aos outros. (Devo lembrar-vos de que isso será extraordinário, pois o egoísmo intelectual, essa forma mais requintada de estupidez, encerra muitos artistas nos seus limites estreitos.) Mas supunhamos que reina interesse geral: que o actor se informa de pintura; que o músico e o pintor pretendem saber porque e como o actor considera que a sua interpretação é uma arte. Aqui ninguém mascará palavras, cada um dirá o seu pensamento, sem nada temer, porque todos são bons amigos e não têm a epiderme tão sensível que não possam dar e receber golpes. - «É verdade», pergunta o pintor, «que antes de poder interpretar convenientemente um papel, é preciso sentir todas as emoções da personagem que se representa?» - «Sim e não, isso depende do que quer dizer», responde o actor. «Precisamos, antes de tudo, de nos pormos em estado de compreender, de experimentar e também de analisar as emoções ela nossa personagern. Medimo-la antes de entrar em luta; extraímos

do texto tudo o que podemos encontrar nele, a seguir evocamos todos os sentimentos que são verosímeis nessa personagem. Depois de os termos cuidadosamente escolhido e agrupado, procuramos tornar esses sentimentos inteligíveis ao público; e, para isso, quanto menor for a nossa emoção pessoal, maior será o domínio da nossa expressão e dos nossos gestos»!

O pintor ergue-se com um gesto de impaciência e caminha para trás e para diante. Esperava que a emoção não tivesse nada que ver com a interpretação e que o seu amigo lhe dissesse que usava a sua voz, o seu rosto, os seus gestos como se se tratasse de um instrumento. O músico cala-se. «Mas», retoma o pintor, «nunca houve um artista que tivesse disciplinado o seu corpo de tal maneira que este correspondesse exactamente aos movimentos do seu pensamento, sem deixar intervir a emoção? Sem dúvida que houve ao menos um entre milhares!»

— «Não» afirma o actor, «nunca! Nunca houve actor capaz de sujeitar absolutamente o seu corpo ao seu espírito. Edmund Kean, em Inglaterra, Salvini, em Itália, Rachel, Eleonora Duse, evoco-os todos e repito-vos que nunca houve actriz ou actor como imaginais». E o pintor: «Admitis, pois, que isso seria a perfeição?» :– «Naturalmente; aliás é impossível e 'sê-lo-á sernprc!» afirma o actor com secreto alívio. - «Isso quer dizer que nunca houve actor perfeito, actor que não tenha errado o seu papel duas, dez, vinte vezes por noite? Que nunca houve nem haverá nunca interpretação, por assim dizer, perfeita?» A vez do actor perguntar: «Mas houve alguma vez em pintura, em arquitectura, em música, obra que se possa considerar perfeita?»

— «Certamente; as leis que regem as nossas respectivas artes tornam a coisa possível. Um quadro; por exemplo», diz o pintor, «pode compor-se apenas de algumas linhas. Mas, por mais simples que seja, pode ser perfeito. Quer dizer que posso livremente escolher a matéria com a qual traçarei essas linhas e a matéria sobre a qual as agruparei; sou livre de as modificar à minha vontade — livre ainda de escolher o momento em que, sem pressa, sem febre, sem nervosismo, as posso compor - e ei-las no seu lugar. Elas dependem s6 da minha vontade, que eu domino inteiramente. Elas serão, à minha vontade, direitas ou curvas, e não há perigo de a minha mão as traçar curvas se eu as desejar direitas. A obra acabada não sofrerá mais do que as mudanças do Tempo, que acabará por destruí-la». — «Ora aí está uma coisa bem curiosa», intervém o actor, «gostaria que tudo se passasse da mesma maneira na minha profissão».

— «Sim, é curioso, de facto, e é isso que a meus olhos faz a diferença entre a resultante da Inteligência e a resultante do Acaso. A primeira dá uma obra de arte, a segunda é apenas uma obra de circunstância. Se uma produção da Inteligência atinje a sua forma perfeita, é uma obra de arte pura. E eis porque sempre sustentei, ainda que possa enganar-me, que a vossa profissão não é de natureza artística, por cada: uma das vossas realizações estar sujeita a ser modificada pela emoção. O vosso pensamento é traído pelo vosso corpo, que muitas vezes triunfa da Inteligência ao ponto de a banir da cena. Certos actores parecem dizer; De que serve ter belas, felizes ideias, se o meu corpo, que escapa ao meu «contrôle», as deforma? Rejeitemos qualquer pensamento e que

o meu corpo decida de mim e da peça. E há inteligência nesta maneira de ver. Esse actor, pelo menos, não oscila entre duas influências que lutam nele. Não se assusta com o que possa àcontecer. Lança-se na refrega como um homem, como um louco - esquecendo todo o saber, toda a prudência, toda a razão'; eis o público de bom humor e é isso que ele quer pelo seu dinheiro. Mas nós visamos outra coisa mais do que esse bom humor, não é verdade? E, ainda que aclamemos o actor de brilhante personalidade, não nos esquecen10S de que é ele o homem que nós aplaudimos e não o que ele representa ou a maneira como representa; e isto nada tem a ver com a arte, o cálculo, a composição». - «Sois bem amável dizendo-me que a minha Arte não o é!» returque o actor, rindo alegremente. «Mas compreendo o que pretendeis dizer: desde que eu não esteja em cena e o meu corpo não entre ern jogo, serei um artista». - «Sim, *vós* talvez, porque sois um péssimo actor, detestável em cena, mas que tendes imaginação. Vós sois uma excepção. Haveis-me dito como interpretaríeis *Ricardo* 111 e que estranha atmosfera farieis planar sobre todo o drarna; e o que haveis visto no texto e o que haveis inventado e completado é tão notável, tão lógico no pensamento, tão claro e nítido na expressão que se pudésseis transformar o vosso corpo num autómato absolutamente obediente e se pudésseis afastar o texto shakespeareano - saberíeis fazer obra de arte do que está em vós. Porque não vos teríeis limitado ao sonho, tê-la-íeis realizado perfeitamente; e teríeis podido recomeçar muitas e muitas vezes de maneira idêntica». — «Ai de mim!» suspira o actor, «eis que pretendeis provar-me que nós não podemos considerar-nos artistas.

Arrebatais-me o meu sonho mais belo e não me dais nada em troca». - «Não sou eu que devo dar, mas vós é que tendes de encontrar. Sem dúvida que a Arte do Teatro, como todas as Artes, apoia-se em leis que é preciso descobrir e que, logo que as conheceis, hão-de satisfazer-vos plenamente». - «Busca que nos levaria direitos a um muro» - «Saltai-o!» - «É demasiado alto!» - «Escalai-o, então!» - «E onde nos levaria isso?» - «Mais longe, para além!» - «Tudo isso palavras ao vento» - «É precisamente no vento que se aprende a voar, por cima das montanhas, em pleno céu; outros vos seguirão se derdes o exemplo. Mas acabareis por descobrir os principios da vossa Arte e, então, que caminhos maravilhosos se abrirão na vossa frente! No fundo, invejo-vos. Acontece-me, por vezes, desejar que a fotografia tivesse sido conhecida antes da pintura, a fim de que a geração actual tivesse tido a imensa alegria de a ultrapassar, de mostrar que, em si, a fotografia era uma boa coisa, mas que há melhor». - «Segundo vós», responde o actor, «a nossa arte equivale, pois, à fotogafia». - «Não, está longe de ser exacto. Mas enquanto nós palestramos o músico cada vez mais se aborveu no seu mutismo. As nossas artes comparadas com a sua não passam de chocalhos, divertimentos, frivolidades». Asserção que o músico logo compromete, fazendo uma estúpida observação. - «Essa parece-me forte, para representante da única arte que existe no mundo!» exclama o actor. Todos riem, incluindo o músico, que ri com um ar tímido e constrangido.

- «Meu velho, é justamente porque é músico!» Para ele, não existe coisa alguma fora da música. Fica mesmo um pouco atrapalhado quando não fala

com a ajuda dos sons, das notas e dos tempos. Quase ignora a nossa língua, ignora quase o mundo e quanto maior é na sua arte, mais desconcertante se torna; é mesmo mau sinal, num compositor, ser inteligente. Quanto ao músico intelectual como... mas, caluda! Não pronunciemos esse nome ilustre. Que actor não teria sido! Que personalidade! Toda a sua vida a cena o tentou. Teria sido um comediante perfeito — enquanto se fez compositor e até autor dramático. E tudo isso foi um triunfo, um triunfo de personalidade.» - «Mas igualmente um triunfo para a Arte!› «Oh! Para todas as artes reunidas», responde o músico com uma candura serena. - «Mas como quereis que isso seja possível? Como comporiam uma arte as artes reunidas? .Uma parada, certamente, um teatro, mas não uma arte. Só as coisas lentamente unidas por uma lei natural podem, no curso dos anos ou dos séculos, pretender a um nome novo pelo resultado da sua fusão ; e só assim é que pode nascer uma arte. A nossa velha mãe Natureza não pode ser forçada; se, por acaso, ela fecha os olhos, logo se vinga. O mesmo se dá com as Artes; não podemos misturá-las umas com as outras, para vir proclamar-se que se criou uma arte nova. Se descobrirdes, algum dia" na Natureza, um modo novo que o homem nunca tenha usado para exprimir o seu pensamento, podeis estar certos de virdes a. criar uma nova Arte; porque tendes descoberto os próprios elementos dessa Arte. Começai as vossas buscas. O Teatro, tal como o compreendo, ainda não encontrou o seu modo de expressão». Aqui pára a nossa conversa. Inclino-me à opinião do pintor: Bem longe de rivalizar em zelo com o fotógrafo, , esforçar-me-ei .por atingir qualquer coisa de

totalmente oposto à vida tangível, real, tal como nós a vemos.

Mas isto é um ponto de vista pessoal e o Teatro não pode ser representado neste mundo só por mim, nem mesmo por uma centena de actores e de actrizes.

O objectivo do Teatro considerado como um todo é restabelecer a sua Arte (12). E para isso é preciso, antes de tudo, renunciar a essa ideia da personificação, essa ideia da imitação da Natureza; enquanto ela subsistir, o Teatro nunca se libertará. Os comediantes receberão, em primeiro lugar, um ensino clássico (à falta de preceitos mais antigos ainda e admiráveis, mas demasiado austeros, talvez, para serem inculcados desde o princípio) e dcfender-se-ão da tentação desesperada de porem a *vida* na sua representação; porque, mil vezes por uma, isso arrasta movimentos exagerados, uma mímica demasiado rápida, uma dicção tagarela, um cenário vivo, na idcia falsa e vã de que semelhantes meios darão a impressão da vida. No entanto, como para confirmar a regra, esses meios resultarão em parte quando se trata de poderosas personalidades da cena. Essas triunfam apesar das regras, até com desprezo pelas regras, e nós, espectadores, cobrimo-las de aplausos entusiásticos. Nós não podemos fazer outra coisa; nós não podemos nem reflectir nem analisar; nós somos exaltados pela admiração e pela sugestão. Pouco nos importa que nos tenham hipnotizado: ficamos contentes por nos termos emocionado, gritamos de alegria. A grande personalidade do Actor dominou-nos e à nossa Arte. Mas estas grandes figuras são muito raras e quando desejamos ver uma' personalidade afirmar-se em cena e impor-se, precisamos ao mesmo tempo de nos

desinteressarmos da peça e dos actores, e da arte e da beleza.

Sobre este ponto, diferem de mim todos os admiradores das grandes personalidades da cena. Parece-lhes inadmissível afirmar que é preciso despejar a cena de todos os seus actores, para a ressuscitar. Como poderiam estar de acordo comigo, consentindo na saída dos seus ídolos, dos dois ou três seres de excepção, que, para eles, transformam a cena num país encantado? Mas para quê alarmarem-se? Os seus idolos não estão ameaçados - e quando um decreto proibisse aos homens e mulheres comparecer em cena, isso não atingiria de maneira alguma os seus favoritos, essas personalidades que os amadores de teatro elevam até as nuvens. Supunhamos que essas personalidades tivessem vivido num tempo em que a cena era ainda desconhecida: o seu prestígio, o seu dom de expressão teriam ficado diminuídos? Nada. A individualidade encontra os meios de se manifestar; a representação, a cena, são dos menores de que *dispõe* e essas mulheres e esses homens teriam sido famosos da mesma maneira em todos os tempos e em todos os empreendimentos. Mas se alguns se insurgem por eu propor que a cena se desembarace de todos os seus actores a fim de renovar-se a Arte do Teatro, outros há a quem isso não desagradaria de todo.

«O artista», *diz* Flaubert, «deve ser na sua obra, como Deus no universo, invisível e todo-poderoso. É preciso elevar a arte acima dos sentimentos pessoais e da sensibilidade nervosa (*). Chegou o momento

(*) Urna noite em que Garrick representava o *Rei Lear,* o doutor Johnson e Murphy, o dramaturgo, conver-

de dar à Arte a mesma perfeição das ciências fisicas por meio de um método inflexível» (13).

E noutro lado: «Sempre me esforcei por' não diminuir a arte em beneficio de uma personalidade isolada».

O autor quer referir-se à Arte literária; mas se é tão formal falando do escritor. (o qual não aparece diante dos nossos olhos e só se deixa entrever através da sua obra) como devia *a fortiori* opor;.se .à exibição do actor diante do público?

Charles Lamb disse: «VerLear em cena, ver esse velho posto fora pelas filhas numa noite de tempestade, não tem nada que não seja repugnante e penoso. Tenho desejo de lhe dar asilo' – e é tudo quanto a representação do *Rei Learalguma* vez me inspirou. A triste maquinaria que imita a tempestade em que Lear mergulha é tão incapaz de dar o furor dos elementos como o actor, qualquer que ele seja.xle encarnar o protagonista. Seria mais fácil personificar o Satan de Milton ou uma das terríveis figuras de Miguel Ângelo do que representar o rei Lear».

- «Mesmo Harnlet é quase irrepresentável», segundo William Hazlitt.

---

savam, nos bastidores, a meia voz. Garrick, saindo de cena, passou perto deles e censurou-os: «Falais tão alto», disse-lhes ele, «que perturbais o meu sentimento». «Ouignol não tem sentimentos». retorquiu o doutor. Isto é verdade e não é.

Guignol não é Garrick e o doutor tinha razão desejando que Garrick atingisse a impersonalidade de Guignol. Mas Garrick não podia passar *pelo* que Johnscn desejava. «Guigno] não tem sentimentos - bravo Guignol l», murmurava o doutor vendo Garrick afastar-se, «enquanto Garrick os tem e tanto pior para o actor».·- (N. do A.)

Em «Vita Nuova», Dante conta que o Amor lhe apareceu em sonho sob os traços de um jovem; ambos se ocupam de Beatriz e o Amor diz ao poeta: «Compõe versos em que mostrarás que poder eu tomei sobre ti, por ela. Escreve versos de tal maneira que pareçam pronunciados por uma terceira pessoa e não ditos a ela por ti, o que não seria conveniente». Noutro lado, ainda: «Tenho grande desejo de dizer certa coisa em verso; mas quando começo a pensar como me exprimiria, parece-me que não seria conveniente falar de Ela, a menos que não seja a outras damas e na segunda pessoa».

Essa gente não admitia, portanto, que nos revelássemos a ela directamente. Julgaría isso «pouco decente - inconveniente».

São assirn as testemunhas em potencial no Teatro moderno. Pronunciam-se em conjunto: «que a arte é má, que faz um apelo tão directo, tão emocional ao espectador que este esquece a obra, de tal maneira é arrastado pela emoção, pela personalidade do executante».

Eis agora o testemunho de uma actriz: «Para salvar o Teatro», diz Eleonora Duse, «é preciso destruí-Io; é preciso que todos os actores, todas as actrizes morram da' peste. Por causa deles, a atmosfera está viciada, 'a Arte é impossível.» (*)

Acreditemos nela, porque não quer dizer senão a mesma coisa que Flaubert e Dante, embora o formule de maneira diferente. Poder-se-ia invocar ainda outros testemunhos, se estes não bastassem. Por

---

(*) *Studies in Seoen Arts.* Arthur Symons. - (N. do A.)

exemplo, os da multidão de pessoas que nunca vai ao Teatro e que se cifra por milhões, em comparação com os milhares que vão. Teríamos igualmente o apoio da maioria dos directores de teatros. O director de teatro moderno procura urna surnptuosa encenação. Não recua perante qualquer esforço para dar ao público a impressão da realidade transportada para a cena. Não pára de nos repetir que os cenários e a encenação são de uma importância capital. E isso por várias razões, entre as quais a principal é que pressente um grave perigo na interpretação harmoniosa e bela; vê formar-se um grupo de pessoas que não é partidário dessas faustosas encenações; não ignora que na Europa se esboçou UITI movimento nesse sentido; que se pretende que as peças clássicas podiam ser representadas diante de um simples telão de fundo. Movimento importante que se estende de Cracóvia a Moscovo, de Paris a Roma, de Londres a Berlim e a Viena. Os directores de teatro vêem chegar esse perigo; dizem a si próprios que no dia em que o público se aperceber, no dia em que os espectadores tiverem experimentado o prazer de uma peça sem cenários irão mais longe e reclamarão uma peça sem actores; e, finalmente, irão tão longe, que serão eles, espectadores, e não os directores os reformadores da Arte do Teatro.

Napoleão disse: «Há na vida muitas coisas mesquinhas que devem evitar-se em Arte; como a dúvida e a irrcsclução, por exemplo. Tudo isso não entra na representação do herói. Devemos figurá-lo como uma estátua donde são afastados as fraquezas e os frémitos da carne.»

Poderíamos citar muitos outros ainda: Ben Johnson, Lessing, Andersen, Charles Lamb, Goethe, George

Sand, Ed. Schérer, Anatole Franco, Ruskin, Coleridge, Pater (*) e com eles todos os homens e mulheres inteligentes da Europa protestaram contra a reprodução decalcada, desajeitada da Natureza — sem falar aqui da Ásia, onde as pessoas menos dotadas não chegam a compreender a fotografia, enquanto a Arte lhes parece uma manifestação clara e explícita,

Estabeleceu-se a discussão entre os Directores dos teatros e as pessoas que protestam. Tudo leva a crer que a verdade depressa surgirá. Suprima-se a árvore autêntica que se colocou em cena, suprima-se o torn- natural, o gesto natural e chegar-se-á igualmente a suprimir o actor. É o que acontecerá um dia e gosto de ver certos Directores de teatros encarar desde já essa ideia. Suprima-se o actor e arrebatareis a um grosseiro realismo os meios da cena florescer. Não haverá mais personagem viva para confundir no nosso espírito a arte e a realidade; perso-

(*) PATER escreve, a propósito da escultura: «A sua luz branca, lavada da púrpura sangrenta da acção e da paixão, revela não mais o que é acidental no homem, mas o que nele é divino, o que contrasta com a sua agitação continua». E noutra passagem: «A base de todo o génio artístico é a faculdade de conceber a humanidade sob um aspecto novo, maravilhoso, feliz; substituir o mundo medíocre da realidade por um mundo ideal à nossa maneira; suscitar em torno de si uma atmosfera de qualidade nova, que refracta, transforma e recompõe as imagens que transmite ao belo prazer da nossa imaginação». E, ainda: «Pouco a pouco a escultura suprime tudo o que é acidental, tudo o que perturba a impressão produzida por tipos de humanidade acabados e os despoja dos vestígios da vulgaridade que pudessem subsistir neles.» — (N. do *A.)*

nagem VIva em que as fraquezas e os frémitos da carne sejam visíveis (*).

O actor desaparecerá e em seu lugar veremos urna personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de «Sur-rnarionnette» - até que tenha conquistado um nome mais glorioso.

Já muito se escreveu sobre a «marionnette» e bastantes boas obras. Inspirou, até, várias obras **de** Arte.

Nos nossos dias, a «marionnette» atravessa uma era de desgraça - muita gente a considera uma espécie de títere de ordem superior, derivado do boneco. Mas é um erro. A «marionnette» é a descendente dos antigos idolos de pedra dos templos, é a imagem degenerada de um Deus. Amiga da infância, ainda sabe escolher e atrair os seus discípulos. Que um de vós desenhe uma «rnarionnette» e fará dela urna figurinha gelada e grotesca. É que se toma por uma placidez imbecil e uma angulosa deformidade o que é a gravidade da máscara e a imobilidade do corpo. Porque mesmo as nossas «rnarionnettes» modernas são seres extraordinários. Quer os aplausos estoirem em trovoada ou se percam isolados, a

---

(*) Colocando-se de um ponto de vista muito diferente (mas que, no entanto, não deve desprezar-se nem desconhecer-se) o cardeal MANNING, inglês, mostra com insistência a obrigação em que o actor se encontra de «prostituir o seu corpo purificado pelo baptisrno». Ponto de vista muito inglês - é possível. Mas haverá na Natureza apenas móbiles fáceis e doces? - e até a sua substância não será por vezes dura, fria e austera e, por outro lado, doce, tépida, voluptuosa? - (N. do A.)

«marionnette» não se comove; os seus gestos não se precipitam nem se confundem; que se cubra de flores e de louvores, a heroína conserva um rosto impassível. Há mais de um traço de génio na «marionnette», mais do que o brilho de uma personalidade que se manifesta: ela é para mim o último vestígio da Arte nobre e bela de uma civilização passada, Mas con10 a arte se avilta entre mãos grosseiras, assim as «marionnettes» já não são mais do que grotescos, vulgares histriões. Elas imitam, à sua medida, os actores de Teatro. Se entram em cena, é para caírem de pernas para o ar; só bebem para estrebuchar, só amam para provocar o riso. Esqueceram os ensinamentos maternais da Esfinge. O seu corpo rígido perdeu a graça hierática de outrora; os seus olhos encarquilhados já não parecem olhar-nos. O títere exibe o seu cordel e impertiga-se na sua sabedoria de pau. Já não se recorda de que a sua Arte deve, também, revelar a mesma marca de sobriedade que encontramos nas obras de outros artistas e que a arte mais acabada é a que esconde o offcio e esquece o artífice. E Heródoto que, no ano de 800 a. C., contando a sua visita ao teatro sagrado de Tebas, diz que ficou encantado de admiração «pela sua nobre con:vénção»/ '«Entrando na Casa das Visões», escreve' êle, «apercebi, ao fundo, sentada sobre um trono ou sobre um túmulo - pelo menos fez-me o efeito de uma e outra coisa - uma bela Rainha bronzeada. Estendido no meu leito, observei os seus gestos simbólicos, Punha tanta subtileza nos ritmos variados dos seus gestos sucessivos; tanta calma na maneira de revelar os seus secretos pensamentos, tanta nobreza e beleza na expressão contida da sua dor,

que nos pareceu que nenhuma dor podia magoá-la; nada de violência nos gestos; nada de alteração nos seus traços que nos fizesse perceber que sucumbia à sua paixão; sem cessar, parecia tomar a sua dor entre as suas mãos, conservá-la delicadamente e contemplá-la com calma. Os seus braços e as suas mãos erguiam-se, por vezes, como um esbelto e tépido fio de água que se partisse e recaísse, a espuma dos seus dedos brancos e leves deslizando nos joelhos. Teria sido para nós uma revelação de arte se não tivéssemos já encontrado um espírito análogo noutros exemplos de arte destes Egípcios. Essa arte que eles chamarn de «mostrar e velar» é uma tão grande força espiritual no país que tem um lugar preponderante na religião. Sem dúvida, ensina-nos a virtude e a graça da coragem, porque não se pode assistir a uma dessas cerimónias sem gozar um repouso moral e físico.» Isto data do ano 800 a. C. Quem sabe? talvez a «rnarionnette» volte a ser, um dia, o meio fiel do pensamento belo do artista. E não se aproximará o dia que nos trará criaturas simbólicas talhadas pelo génio do artista e nas quais reencontraremos ´«a nobre convenção» de que fala o historiador grego? Não estaremos, então, mais à mercê dessas confissões de fraqueza que traem constantemente os actores e despertam, por sua vez, nos espectadores, fraquezas semelhantes. Com esse objectivo, é necessário aplicarmo-nos a reconstruir essas imagens, e não contentes com um boneco, precisamos de criar uma «Sur-rnarionnette».

Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto emanar dela um

espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte. Essa palavra *morte* vem naturalmente ao bico da pena por aproximação com a palavra vida que os realistas reclamam constantemente. Alguns verão nisso uma afectação da minha parte, aqueles sobretudo que não sentem o poder e a alegria misteriosos das obras de arte serenas. Se um Rubens, um Rafael nada deixaram senão de apaixonado e ardente, muitos outros artistas, pelo contrário, vindos antes ou depois deles, tiveram por ideal a medida e, apesar disso, mais do que todos os outros, estes artistas testernunharam um vigor viril na sua arte.

Os mestres sábios e ponderados, seguros das leis que juraram observar sempre, os mestres de nomes desconhecidos para a maioria, admirável dinastia que criou os deuses do Oriente e do Ocidente, guardiões de épocas heróicas, todos dirigiram o seu pensamento para o Além, procuraram visões e sons nessa região feliz e calma, a fim de darem, na forma de urna estátua, na cadência de um poema, essa serenidade num instantc entrevista, cornpensadora da inquietação e da agitação cá de baixo.

Na América, os irmãos desta dinastia de mestres viviam em cidades magníficas, colossais e que podiam deslocar-se num dia; cidades de vastas tendas sedosas e douradas que abrigavam os seus deuses; moradias ostentando o luxo mais sumptuoso; cidades nómadas que, das colinas às planícies, galgando os cursos de água e estendendo-se pelos vales, pareciam um vasto exército pacifico em marcha.

Em cada cidade, não se contava com um punhado desses individuas chamados «artistas» e considerados ociosos sem préstimo, mas inúmeras pessoas, ao

contrário, escolhidas pela sua percepção mais intensa: verdadeiros artistas. Sendo o artista,.. por definição, aquele que se apercebe melhor do que o rodeia e que exprime tanto mais quanto não viu. E entre o artista não era o menor o ordenador das cerimónias, o criador de visões, ministro cujo oficio era celebrar o espírito que presidia·. à cidade:' - ·o espírito do Movimento.

Assim também na Ásia, os' mestres esquecidos dos Templos e dos seus tesouros imprimiram cada pensamento, cada parcela da sua obra, desse sentido .do ritmo calmo, semelhante à morte, que exaltavam e honravam.

Na África (onde pretensamente levámos a civilização) encontrou-se durante muito tempo esse espírito, essência de ' uma civilização perfeita. Encontraram-se também esses grandes mestres, não homens atormentados pelo desejo de afirmar cada qual a sua preciosa personalidade, mas sábios animados de uma santa paciência, felizes por conformarem os seus pensamentos e os seus gestos à lei, ao serviço das verdades simples.

A Arte egípcia mostra-nos abundantemente como essa lei era severa e como o artista estava interdito' de exprimir qualquer sentimento pessoal na sua obra. Olhai as esculturas egípcias: os seus olhos impassíveis conservarão o seu segredo até ao fim do mundo. O seu gesto está cheio de um silêncio que se assemelha à morte. No entanto, nele se encontra a ternura, o encanto; uma graça viz nha da força; e o amor espelhado por toda a obra; efusão, «pathos»: do sentimento pessoal do artista, nem rasto. Luta interior? Tão pouco. Do seu esforço obstinado', o artista

nada deixa ver; a sua obra não contém confissões. Nem o orgulho ou o medo ou o córnico; nenhum traço que faça supor que o artista se afastou, por UIU instante que fosse, das leis que o govemam. Admirável! Eis o artista verdadeiro. Todas as efusões sentimentais dos últimos séculos e dos nossos dias não são índice de uma inteligência superior, isto é, de uma arte suprema.

Este espírito atingiu a Europa, frequentou a Grécia, resistiu muito tempo na Itália, depois desfaleceu um dia, deixando tombar lágrimas, pérolas.. E nós, que as mascamos com a bolota da nossa ração, fizemos ainda pior: prosternámo-nos perante os pretensos «grandes mestres» e adoramos essas perigosas e perturbantes personalidades. Num dia desastrado, acreditámos, na nossa ignorância, de que era de nós que deviam desenhar os traços, exprimir os pensamentos; e que em nós se inspiravam na sua arquitectura, na sua música. Assim chegamos a pretender reconhecer-nos em todas as suas obras, a figurar em todas as suas artes e incitámo--los convidar-nos com estas palavras: «Vinde tal corno sois».

Muitos séculos decorridos, os artistas acabaram por ceder e dar-nos o que lhes pedíamos. E quando a nossa ignorância triunfou da Regra que outrora guiava o pensamento e a- mão do Artista, UIn cspírito obscuro tornou o seu lugar, UIU dernónio temerário que governou o mundo - e vá de cada um gritar pela Renascença, enquanto pintores e escultores, arquitectos e músicos trabalhavam à porfia nas obras que lhes encomendavam e em que qualquer homem podia reconhecer U111a relação con-

sigo próprio. Vieram esses retratos de máscaras avermelhadas, olhos salientes e bocas torvas; as mãos que parecem sair da tela, os pulsos de veias inchadas — as cores em desordem, as linhas em tumulto, como perturbadas pela loucura. As formas contorcem-se; o sopro ligeiro da vida estática que outrora fazia florir uma tão doce esperança move-se em tempestade e destrói-se - e eis o triunfo do *realismo*, essa cópia grosseira da vida que todos compreendem ao contrário, adoptando-a. Tudo isso muito longe de servir a Arte; porque o objectivo da Arte não é reflectir a vida e o artista não imita, cria. Mas é a vida que deve trazer o reflexo da Imaginação, a qual escolheu o artista para fixar a sua beleza (*). E nesta imagem, se a forma, pela sua beleza e pela sua ternura, revela a vida, a cor é tirada desse mundo desconhecido da Imaginação, que não é senão a morada da morte. Não é, pois, levianamente ou cavalheirescamente, que falo da «rnarionnette».
Alguns a escarneceram, a própria palavra adquiriu um sentido depreciativo, mas ainda há quem veja beleza nessas pequenas figurinhas, por mais abastardadas que hoje estejam.

A maioria das pessoas sorriem se lhes falam de fantoches. Pensa-se logo nos seus cordelinhos, nos seus braços hirtos, nos seus gestos sacudidos; diz-se:

(*) «Todas as formas são perfeitas no espírito do poeta; não as extrai da Natureza, não as concebe segundo ela; nascem da sua imaginação». - WILLIAM BLAKE. - (N. do A.)

«são bonecos divertidos». Mas lembrai-vos de que esses mesmos bonecos são os descendentes de uma grande e nobre família de ídolos, de ídolos feitos, na verdade, «à imagem de um Deus», e que há muitos séculos essas figurinhas tinham movimentos harmoniosos e não sacudidos, sem necessidades de cordéis ou fios de arame e não falavam pela voz nasalada do titeriteiro. Não. Outrora, a «marionnette» fez melhor figura do que vós próprios.

. . Acreditais que o seu antepassado gesticulava sobre um estrado de seis pés de largo representando um pequeno teatro velhinho, onde quase se tocava com a cabeça no alto do proscénio? Acreditais que habitava uma casinha com portas e janelas de boneca, com os postigos abertos de par em par e onde as flores dos parapeitos largavam pétalas tão grandes como a sua cabeça? Abandonai essa ideia. A Ásia vive o seu primeiro reinado nas margens do Ganges. Construiu-se-lhe uma morada, um vasto palácio, erguendo os seus andares de colunas para o céu, banhando outras colunas na água; rodeado de jardins de tépidos arbustos cintilantes e frescas fontes; jardins todos envolvidos num silêncio imóvel. Só na frescura secreta das salas do palácio, o espírito alerta dos seus seguidores estava em movimento. Preparavam uma festa digna dele, que celebrava o génio que o tinha feito nascer. Daí veio a cerimónia.

E nela tomou parte; era a glorificação da Criação, a antiga acção de graças, o hino exuberante da vida, é aquele, ainda mais grave, de uma existência futura, para além do véu da Morte. Diante da multidão bronzeada, dos adoradores apareceram os símbolos

de tudo o que é neste mundo e no Nirvana (*); os símbolos da bela árvore, dos montes, das riquezas que encerram; símbolos da nuvem, do vento, de todas as coisas aladas; símbolo da mais rápida delas: do pensamento, da recordação; símbolos do animal, do Buda, do homem — e eis onde intervém a figurinha, o original dessa «marionnette» de que tanto haveis desdenhado, É que nos nossos dias ela apenas conservou os seus ridículos, copiados dos vossos. Não teríeis rido se tivésseis visto o seu modelo na sua glória, nos tempos em que representava o símbolo do homem, nas festas da Criação, em que era a imagem que nos empolgava de admiração. Insultar a sua memória seria desdenhar da nossa própria queda, desdenhar das crenças e das imagens que nós despedaçámos (**)'.

(*) O DR. COOMARASWAMI ensinou-me que não é esta a expressão correcta para designar o Paraíso Indiano. No entanto, apesar de hoje conhecer o meu erro, contínuo a empregar a palavra Nirvana. É com grande número de leitores e não com uma élite que uma obra atinge a sua terceira edição. Se a élite se ofende com o meu erro, espero pelo menos que o grande número compreenderá que o Nirvana, que é um estado de alma, é talvez o que mais se aproxima da nossa expressão ocidental de «Paraíso». - (N. do A.)

(**) Quem quer que compreenda o valor da máscara e dos véus e os aprecie, aparenta-se com o escultor, com o arquitecto, com o ourives, com o impressor. Acreditais que qualquer deles despreza a matéria em que trabalha? Acreditais que o impressor que compõe a sua página não experimente sentimento algum pelos seus servidores, o caracteres? Acreditais que consente que alguém toque nos seus caixotins? Ou que não se afeiçoe às suas ramas, aos seus maços e a outros auxiliares inanimados? A espada não é mais cara ao soldado que o comporiedor ao impressor. Vede com o escultor ama

Alguns séculos mais tarde, encontramos a sua morada um pouco deteriorada pelo uso. Do templo que era torna-se não ainda um teatro mas qualquer coisa de intermédio e o original da «rnarionnerte» vê alterar-se a sua saúde. Há qualquer coisa no ar; os seus médicos aconselham-lhe prudência: «Que mais devo recear?», pergunta. «A vaidade dos homens». — «Mas não é isso que eu sempre ensinei? Não disse eu que a glori-

---

e acaricia a pedra fria que colabora com ele na sua obra. Já haveis notado como ele a olha? Já haveis reparado como escolhe um belo bloco de mármore ou de granito? De maneira alguma o ataca como o domador faz com um novo anirnal; nada de luta para ver quem, domina; nada de combate de animal contra animal. Trata-se de uma coisa bem diferente. O escultor tem confiança na colaboração que lhe dará a bela pedra fria. Retalha-a com o mais nobre prazer, porque compreende a natureza divina dessa colaboração, dessa ajuda voluntária e segura - e que não é uma subrnissão constrangida.

O arquitecto, esse, ama a Proporção. E que é a Proporção? Uma simples questão de cálculo) dir-rne-eis... de números. Pois bem: é uma simples equação que está na base da catedral de Co16nia. No entanto, reparai no frémito de êxtase divino nascido do que parece insensível, letra morta, cálculo frio. Responder-me-eis que tudo regressa à Ima.ginação, à Inspiração, e desdenhareis do cálculo. Considerai que essa mesma Imaginação) essa mesma Inspiração estão ao serviço do Teatro e, no entanto, o artista da cena nunca extraiu perfeição comparável à da caetdral de Col6nia ou do Partenon.

Não) é o homem que está em causa; e todo o homem que escolhe, à maneira do escultor e do arquitecto, urna bela matéria para o seu trabalho, deve criar uma obra mais nobre do que o Actor, o qual não se toma senão a si próprio como matéria para a sua obra. - (N. do A).

ficar-se assim a nossa existência devíamos temer o escolho da vaidade? É possível que tendo eu incessantemente proclamado essa verdade, a tenha eu próprio perdido de vista e sucumba em primeiro lugar? E claro que se prepara uma conspiração contra mim. De futuro só olharei os céus». Despede os seus médicos e medita.

Ora aqui está como foi perturbada a serena atmosfera que envolvia esse ser estranhamente perfeito; os anais contam que algum tempo depois foi estabelecer-se na costa Extremo-Oriental e duas mulheres vieram contemplá-lo.

Na cerirnónia a que assistiram' o ídolo irradiava um tão vivo esplendor a,o mesmo tempo que uma tão divina simplicidade, que' as mil almas reunidas nessa festa foram possuídas de um êxtase tão lúcido corno inebriante — só as duas mulheres não experimentaram senão a embriaguez.

O ídolo nem sequer as viu, o seu olhar fixava-se nos céus, mas fez nascer nas duas mulheres um desejo demasiado grande para que lhe resistissem: o de ser o símbolo do que há de divino no homem. Tão depressa concebido como posto em execução: Paramentaram-se com as suas melhores vestes (semelhantes às do ídolo, diziam elas); fizeram gestos que julgavam semelhantes aos seus e convencidas de que suscitariam o mesmo deslumbramento no espírito dos espectadores, construíram um templo (sempre semelhante 1 — sempre semelhante l) — e julgaram responder ao desejo da multidão com esta desgraçada paródia.

Assim falam os anais; é a primeira relação do Oriente onde se fala do acto. Nasceu da louca vaidade de duas mulheres que não puderam ver o símbolo da divindade sem desejarem ter a sua parte nele; a sua

paródia resultou em seu proveito. . A cinquenta ou cem anos dessa altura, o mesmo se encontrava por toda a parte.

«A erva ruim cresce depressa», diz o adágio. Esta savana de ervas loucas que é o teatro moderno cresceu bem depressa. O divino fantoche teve cada vez menos adoradores e as duas mulheres tiveram a sua voga. O declínio do fantoche e o êxito das duas mulheres exibindo-se em seu lugar marcaram a chegada do Caos e logo a seguir da personalidade desencadeada.

Compreendereis agora o que me fez amar e apreciar o que nos nossos dias se chama fantoche - o que me fez detestar o que se chama «realismo na Arte»? Desejo ardentemente o regresso dessa imagem ao Teatro, dessa «sur-rnarionncttc». Que esse símbolo regresse e tão depressa apareça conquiste tantos corações que vejamos renascer a antiga alegria das cerirn ónias, da celebração da Criação, do hino à vida, da divina e feliz invocação da Morte (*).

-Florença, Março de 1907

(*) «A arquitectura egípcia, a mais antiga que conhecemos - com as suas arquitraves, os scus : monumentos concebidos em Iinhas nobres, em blocos maciços - sempre *dedicados à Dioindade da Morte*, pródigos de grandiosidade, de solene serenidade, de eterna duração». -DR. G. CAROTTI: *Hisioite de L'att.* - (N. do A.)

DE CERTAS TENDÊNCIAS NOCIVAS DO TEATRO MODERNO

Sobretudo, peço-vos, não deveis tomar-me por um reformador, por vos falar de Teatro. Não, não é verdade. Quando me fizer reformador - quer dizer, médico e cirurgião ao mesmo tempo - lembrar-rne-ei do conselho de Hamlet e «reformarei tudo» - a começar por mim próprio, até o último electricista.

Para fazer obra de verdadeiro reformador é preciso, antes de tudo, ter o meio de o conseguir: ou seja, possuir pelo menos dez ou doze teatros nos diversos países do mundo, a fim de que as reformas se produzam em todos simultâneamente. A acção isolada de dois teatrinhos de vanguarda em Paris, de outros dois em Londres ou em Berlim, não pode melhorar coisa alguma o estado actual do Teatro, para restabelecer a Arte, a instituição. As pessoas de Londres-e de Berlim sabem muito pouco do que se faz nos dois teatros de Paris. Os de Paris ou de Londres também não ouviram falar das tentativas dos de Berlim. E em Berlim como em Paris pouco se sabe da existência dos mesmos teatros de Londres. Assim, esses valorosos teatrinhos esfalfam-se a lutar diàriamente sem chegarem a progressos notáveis ou duráveis, porque todo o seu esforço, por vezes as suas proezas, se desfazem em fumo logo que uns milhares de espectadores abandonam a sala. E a Arte do Teatro continua desconhecida. /

Seria outra coisa (e não escreverei essas linhas) se um qualquer desses teatros descobrisse as *leis* da Arte do Teatro; pouco importaria àqueles que se empenham em procurar os princípios sobre os quais repousa essa Arte, que esse teatro ficasse ignorado da maioria. Mas é isso justamente uma das desastrosas tendências do Teatro moderno: desprezar inteiramente esse ponto de vista, não visar senão a que falem dele durante alguns meses ou alguns anos, tentar um esforço perante uma sala cheia durante alguns milhares de representações e ficar por aí. Para vencer semelhante obstáculo não seria necessário a força colossal de qualquer absurdo Titã?

Escrevo tudo isto como espectador, não como testemunha fortuita ou rabugenta, mas antes como um homem que gostaria de ver as plantas crescer num belo jardim. Mas logo as ervas ruins chamam a sua atenção; nada lhe parece mais absurdo, mais deplorável do que essas ervas que absorvem o alimento da terra, em prejuízo das outras plantas e da beleza do jardim. É dessas ervas loucas, dessas tendências nocivas do teatro moderno que pretendo ocupar-me aqui.

Lembrai-vos de que, quando falo de Teatro, não penso especialmente na Inglaterra ou na França, nem no Teatro alemão, russo ou escandinavo. Todos se parecem, em todos os países, salvo pela linguagem e, ai de mim, as ervas ruins também são iguais - o que é realmente córnico. Não, falo do Teatro como um todo; portanto do Teatro da Europa e da América, porque não vi outro, e parece-me, pelo que me dizem, que só o do Oriente não ofende a inteligência.

VIn dos defeitos do Teatro do Ocidente é desprezar os princípios essenciais da Arte: de inventar ou copiar

de afogadilho circunstâncias que atraem o público mas não servem a Arte. É encorajar o plagiato e a imitação em lugar de desenvolver os recursos pessoais. É subtrair as chaves do edifício aos artistas que seriam os seus legítimos guardiões e confiá-las ao «businesse mán» ou ao primeiro recém-vindo.

Sem dúvida que escrevo como espectador, mas trabalhei durante mais de quinze anos no teatro — diga-se de passagem para tranquilizar os que o ignoram e se perguntam em que posso eu apoiar o que digo. Escrevi várias vezes que só há um meio de realizar a unidade da Arte do Teatro. (Inútil, claro, insistir na necessidade da unidade nessa Arte, como em todas as outras, e de lembrar que, sem ela, recairemos no caos? Já todos nós sabemos.) Mostrei, por outro lado, no meu livro «A Arte do Teatro» como se realiza essa unidade; quero hoje salientar como ela se perde.

Elaboremos, se assimo desejais, uma lista (incompleta, mas edificante) das pessoas que trabalham no Teatro. Quando estiver terminada, eu vos direi quem são os cozinheiros e os estraga-temperos.

Eis, em primeiro lugar, o proprietário do teatro; depois o empresário e o administrador-gerente. Em terceiro lugar, o ensaiador (14) (são por vezes três ou quatro). Três ou quatro homens de negócios. Depois as vedetas, actor e actriz; os primeiros papéis, homem e mulher, que vêm logo a seguir às vedetas e as substituem em caso de necessidade. Depois a companhia, composta por vinte a sessenta comediantes. Eis um senhor que compõe os cenários; um outro que dcsenha os figurinos; um terceiro que se ocupa da iluminação. Um quarto nomeado para a maquinaria (geralmente o maior trabalhador do teatro) ; vem depois

um pessoal variando entre vinte e cem maquirustas, cenógrafos, costureiras, electricistas, alfaiates, aJudantes, figurantes, operários, vendedores de programas, etc. Eis-nos servidos.

Consultemos a nossa lista: topamos com sete directores e dois membros influentes. Sete directores em lugar de um! Nove opiniões em lugar de uma só!

Ora uma obra de arte não pode ser criada se não for dirigida por um pensamento único; só esta razão bastaria para explicar que não pode existir obra de arte em teatro; mas há ainda outras razões.

Quereis saber porque encontramos sete directores em vez de um? Porque não existe no teatro um único homem que seja ele próprio um director; um único homem capaz de compor por si próprio e fazer ensaiar uma peça; de ensaiar e vigiar a execução dos cenários e dos figurinos; de escrever a música de cena; de inventar a maquinaria e a iluminação necessárias. Nenhumdirector de teatro estudou sucessivamente estes problemas e é essa a desgraça do Teatro ocidental.

Perguntai a não importa que ensaiador (15), de Londres, Berlim ou Paris, se pode imaginar que peça o seu teatro vai apresentar. Pedi-lhe que componha a cenografia; perguntai-lhe o que sabe acerca de indumentária histórica ou de fantasia; se sabe distinguir urna cor bela duma cor feia e hamonizar os tons de maneira a produzir um conjunto; se é capaz de compor os gestos e se conhece o seu valor. Perguntai-lhe, ainda, se sabe exactamente que luz é precisa para iluminar convenientemente e *sem excesso* um espaço de vinte pés .cúbicos; se conhece o peso de uma gambiarra ou deum telão e sabe o tempo necessário para subir e descer um praticável. Perguntai-lhe uma qualquer

destas coisas elementares, e ele responderá *«que isso não é da sua conta»*. Depois, esse senhor notável chamará os seus colaboradores e dirá, apontando-os: «eis os meus auxiliares».

Não é verdade. Não são os seus auxiliares mas os seus senhores. Conduzem-no pelo nariz como se fazia outrora, com um gancho, ao monstro Leviatan, nos antigos mistérios; monstro de aspecto terrível, mas que era apenas o vácuo revestido de pasta de papel (16).

Será com um tal senhor que se chega à melhor maneira de atingir essa unidade ele uma importância vital para a Arte do Teatro?

Dirijamo-nos, agora, aos seis outros senhores que colaboram neste mosaico e desejemos obter deles uma resposta razoável. O «régisseur»? (17). Tem a ilusão de que é ele o artista, o génio criador, o mestre. Não tem nada disso o pobre diabo, porque todos lançam no cadinho o que lhes parece. Todos são mestres e se mordem uns aos outros. Conheço muitos encenadores; trabalhei com alguns, conversei com outros: todos se embalam na mesma ilusão. É uma ilusão nascida do desespero, porque os «regisseurs» são grandes trabalhadores e não andam constantemente a queixar-se. Também eles deviam ter-se preparado para a sua tarefa antes de se entregarem a ela. Interroguemos, por sua vez, o encenador. É capaz de inventar uma peça, conceber os cenários e os figurinos, vigiar a sua execução, n.uma palavra, dirigir, sem auxílio de especialistas os diferentes artífices de que utiliza não a imaginação mas a mão-de-obra? Se houver um só «regisseur» que possa responder afirmativarnente a todas estas perguntas, que se lhe con-

fiem as cenas da Europa e da Arnérica; porque este homem, tendo os conhecimentos necessários, saberia formar encenadores semelhantes a si próprio - e que haja dez encenadores destes na Europa e o Teatro estará renovado. Mas a verdade é que esses dez não existem, corno vós próprios podeis certificar-vos. Quanto a mim, seria incapaz de citar um único! E eis porque não há unidade na Arte do Teatro.

No entanto, alguns cérebros do Teatro sabem que se descobrissem o segredo dessa unidade cometeriam um acto meritório. Na Alemanha, alguns prosseguem as suas buscas nos ramos mais altos da árvore, 111as como nem pensam em examinar as raízes, cometem estranhos erros. Estão cheios de zelo, n1as caminham às apalpadelas. A sua tendência inclina-os para o empréstimo, para a imitação. Pedem emprestados todos os recursos imagináveis.

Desde que uma ideia lhes pareça boa, pilham sem vergonha os pintores, os arquitcctos, os seus próprios confrades; basta que a idcia lhes pareça susceptível de desenvolvimento e logo a transportam para o teatro. Que estranha maneira de agir para quen1 se arroga o nome de artista! Excelentes desenhadores que ilustram todas as semanas os jornais córnicos alemães vêem ideias aproveitadas, U111a após outra, para figurarem na cena do teatro moderno. Assim é que a «Jugend» serve .de cenário a Shakespeare e a Bcrnard Shaw e «Simplicissimus» serve de inspiração para Wedekind e Gorki.

Estas inovações precipitadas, a título de experiências, são tão perigosas para a Arte corno para o público.

A precipitação, tal é a característica do teatro contemporâneo: reformas precipitadas, precipitada

preparação, precipitadas ideias aplicadas à pressa. Os directores dos nossos dias esforçam-se por obter a colaboração dos pintores na composição da cenografia. Estranha imprudência! Não vêem que introduzem, assim, no teatro aqueles mesmos que, voltando-se contra ele, desferem um novo golpe num corpo já mutilado?

Não vêem que, convidando o pintor a conceber os cenários, prejudicam os decoradores cujas famílias há séculos trabalham no teatro? Não compreendem que os méritos excepcionais dos pintores (paisagista ou pintor de género) não têm qualquer valor do ponto de vista cénico? Seria mais lógico da sua parte contratar um pintor de paredes"

O que é mais curioso a respeito dessa colaboração do pintor no teatro é que se faz de mim. um dos seus partidários, citam-me, até; como exemplo desse movimento quando, na verdade, sempre me opus a ele, inteirarnente.

Se a vinda do pintor para o teatro libertasse a Arte escravizada pela convenção, pela ininteligência e pela incompetência dos chamados mestres, então isso seria um benefício. Mas em vez de libertar a Arte, isso só origina novas cadeias. O defeito não está no pintor que oferece os seus serviços, mas em nós, que cometemos o erro de os aceitar. Não fazemos mais nada senão andar à roda. Estamos crivados de dívidas e sempre tão apressados que recorremos indiferentemente e precipitadamente ao que é bom e ao que é mau.

Pouco importa o quadro ou a maqueta - contanto que sejam vistosos ou excêntricos, servirão esses directores atarantados para tirarem um efeito bom ou mau.

No entanto, essa precipitação, esses erros não têm nada de surpreendente e quem quer que tenha passado um ano num teatro compreendê-los-á fàcilmente.

De manhã à noite, todo o dia, esses senhores estão na brecha. (Falo aqui dos teatros *modernos*, que supõem estar na vanguarda.) De manhã ensaia-se; de tarde: estudo dos papéis, inspecção dos cenários, leitura e recepção de peças novas; depois, é um autor a ouvir, um critico a informar, um artista a que é preciso dar uma oportunidade; são incessantes questiúnculas a apaziguar; o mínimo de uma peça nova a montar em cada mês; capitais a encontrar, construções a dirigir... uma contínua desordem. Quando haverá tempo de tomar fôlego e meditar no *Arte* do Teatro?

Para um armazém de azeite ou uma mercearia por grosso, nada melhor do que essa febre: a empresa só tem a ganhar com isso. Mas quando se trata de uma arte, não é a mesma coisa. A precipitação faz-nos perder de vista os princípios ou a beleza dessa arte e desaparece o desejo de criar uma obra bela.

É preciso convir que é uma pobre beleza a que se tece na intriga e a intriga burlesca parece ser a Musa do teatro contemporâneo. Pelo menos, representa muito exactamente o género de diplomacia a que as pessoas se entregam no teatro - e de que maneira!

A este respeito) é curioso rever nas «Memórias dos Goncourt» a impressão dos dois irmãos quando levaram a sua obra à cena. Que espectáculo o de Edmond de Ooncourt, um autêntico modelo de distinção, nas garras dos diplomatas burlescos! E como se sente, lendo as suas diversas entrevistas com a gente de teatro, tudo quanto a situação tinha de penoso e de desprezível.

Sinto-me magoado e ferido só de pensar que, eternamente, personalidades como Goncourt, Musset, Hugo, Dumas, Goethe, Browning, todos grandes escritores, todos espíritos de rara distinção, tenham sido sujeitados a semelhante prova; e não é apenas amargo verificá-lo, mas também odioso que o Teatro tenha podido colocar esses homens em semelhante situação. Será, então, preciso que o teatro continue a clamar que não possui senão pessoas de quinta ordem? Será necessário que a gente de teatro *represente* na presença de outros artistas? E tão grosseiramente, que cada qual exclama: «É bem um actor e péssimo, ainda por CIma».

Ainda ultimamente os actores se gabavam de ter enobrecido a profissão que outrora se considerava como de gatunos ou vagabundos. Isto sobretudo em Inglaterra. Mas que agradasse aos Céus que continuassem gatunos ou vagabundos se tivessem ao menos conservado alguma distinção; porque é descer mais baixo do que um vagabundo ou um gatuno esconder sob o exterior de um «gentleman» uma alma acanalhada.

Que o teatro renuncie de uma vez para selupre a essas intrigas estúpidas de uma reles diplomacia. No dia ern que fizer ele próprio a sua tarefa não terá necessidade dessas mancbras; terá o tempo para se ocupar das coisas importantes e a coragem de as enfrentar resolutamente.

Mas, voltando à colaboração do pintor e de outros artistas no teatro e a essa precipitação que damos a todas as coisas, saliente-se que foi tudo isso a causa da deserção dos seus melhores artífices. De século para século, os artistas do teatro, desesperando de alguma

vez o ver saír do seu pesado torpor, afastaram-se para outras paragens.

Donde acontece que já não há artistas do teatro; os directores são pessoas que têm urna certa competência nos negócios e podemos justamente chamar-lhes «homens de negócios». .

Estes homens de negócios empreganl um ou dois subalternos, os quais são capazes de distinguir uma árvore de um gato, por exemplo, o que é muito útil. Portanto, quando o director precisa de urna árvore, o subalterno é capaz de a encontrar. Haverá nada mais simples? É de uma floresta que precisa, como no *Sonho de Uma Noite de Verão,* por exemplo? Ele arranja-lhe uma. Não uma floresta pintada, que seria arriscado e bastante difícil. Não. Encomenda uma floresta, que lhe é fornecida árvore por árvore. — «Pronto, senhor Director, aqui tem a floresta». — «Palavra de honra? É verdade. Você é um grande artista!» E o director, repuxando os seus punhos de celulóide, ciranda por todo o lado, dizendo aos amigos e assinantes: «Venham ver esta montagem formidável! Já viram alguma coisa parecida? Nem a própria Natureza faria melhor». E os assinantes ficam de olhos esbugalhados perante a candura do hOn1C111. Tudo o que podem fazer, por delicadeza, é responder: «é muito realista 1» E, graças a esta candura opaca o realismo maltrata o teatro, porque as pessoas são senlpre delicadas.

Mas o director, que não se contenta só com plantar urna floresta, diz aos actores: «Porque não caminha nem fala você corno toda a gente? Naturalidade! Vej amos, naturalidade!» - Os equívocos encantam--no, contanto que sejam fortuitos. Se o actor tropeça

num tapete ou cai de uma cadeira, «Perfeito, perfeito!», grita ele, «isso é que é naturalidade. Faça sempre assim». É bom tudo quanto dá a impressão de acidente, de acaso. A ficção. parece-lhe estúpida quando se pode pôr diante dos olhos do, público as próprias coisas. Em Inglaterra, por exemplo, se é preciso representar um exército, contratam-se seis ou sete homens de um regimento e vestem-se-lhes armaduras autênticas. *São* mesmo soldados.'

A ninguém ocorre a idéia de ensaiar figurantes que tomem as atitudes dos soldados. Nada disso. Não é dessa maneira que se encara o .problema. Dir-se-á constantemente: «Para que serve uma reprodução se podemos mostrar a própria realidade?»

E de que serve ver o objecto real? Exige o realismo que se coloque o objecto autêntico sob os nossos olhos? Mas a arte não tem nada que ver com o realismo. Alguns sustentam que o realismo, no teatro, não significa que se ponham em cena objectos reais. Mas se não é isso, que será então? Tentemos explicar-nos.

Quando queremos fazer obra realista, esforçamo-nos por dar uma forma semi-real a qualqur coisa já real, existente. Tratamos de lhe comunicar uma aparência de vida, a fim de que a obra pareça palpitar, existir por si própria, ter as suas próprias qualidades, E voltamo-nos para a realidade, para a copiar. Contemplamos longamente um rosto e verificamos que os seus traços não têm nem beleza nem firmeza, mas, pelo contrário, todos os defeitos que a Arte reprova.' Se olhamos uma árvore, vemos que se despe, que as. suas folhas caem e a deixam como um esqueleto. Se se .trata de um monumento que examinamos com atenção,

ficaremos pasmados com a diversidade de materiais que o compõem e esmagados pela soma de esforços e de dor humana que custou. Assim, perscrutando de perto a realidade, sente-se assombro ou, pelo menos, tristeza. Que desvario acreditar que o papel do artista seja imitar as imperfeições da Natureza, que a sua visão penetrante sirva para notar os seus erros. Pretender que as imperfeições são belas e os defeitos encantadores é um contra-senso. Podem sê-lo noutras circunstâncias, mas não em Arte. Em nada contribuem para tornar uma obra interessante. Oferecem em si um certo córnico, mas é tudo. O realismo conduz ao córnico, à caricatura. O Teatro realista tenderá para o «rnusic--hall», porque o realismo não pode elevar-se, mas apenas declinar. No fim da ladeira será a anarquia. Vencido Ariel, Caliban será senhor.

Não creio que pudéssemos fazer graride coisa; não que eu seja pessimista no que diz respeito à nossa Arte; estou persuadido, pelo contrário, de que se imporá por si própria; mas, de momento, se aqueles que estão no poder «agissem» não fariam, provàvelmente, mais do que agravar as coisas. Acrescentar--se-ia a pretensão à banalidade. Os jovens podem tentar qualquer coisa com a condição de não se deixarem influenciar pelos mais velhos, pois não seriam mais do que velhos-jovens. Fez-se qualquer coisa, em Inglaterra, no minúsculo Court Theatre. Mas sente-se demasiado a influência do autor, que se serve da cena como de um trampolim. Em Berlim, há o Deutsches Theater, mas vê-se demasiado a influência da «Jugend», do «Simplicissimus» e dos homens de negócios.

Aliás, a doença do empréstimo faz-se sentir cruelmente. Vem, ainda, o pequeno Teatro de Arte de

Moscovo, cheio de coragem e tão sedento de realismo que resultou numa facécia (18). Em Paris, dois esforços isolados: os de Antoine e do Teatro das Artes, mas os outros espectáculos dão a medida do pouco caminho percorrido até agora.

Se todos estes pequenos teatros trabalhassem no mesmo sentido, com um ideal comum e o mesmo código de leis, poder-se-ia atingir uma certa unidade, uma harmonia, e o teatro velhinho, com os seus cenários; os seus actores, seria melhorado.

Desejar o que *deveria* realizar-se; desejar que os directores desses diversos teatros se reunam e jurem não servir senão a Musa da sua Arte, libertá-lo do jugo da literatura e da pintura para celebrar apenas a sua própria padroeira - não é senão uma quimera, porque o homem é egoísta e vão e as leis da Arte do Teatro ainda não foram escritas. Enquanto essas leis não forem formuladas e aplicadas, qualquer tentativa será inútil. É preciso descobrir e publicar essas leis; não o que cada um pensa pessoalmente a respeito dessas leis, mas o que elas são virtualmente. Essa descoberta não pode originar decepções. E se todos nós errássemos, mas surgisse alguém que visse mais claro do que nós, quem poderia opor-lhe um desmentido? O pior é que nenhum de nós deseja descobrir essas leis gerais, cada qual só pensa em fazer triunfar as suas idéias pessoais, boas ou más, ou em ganhar dinheiro. Uma grande vaidade, um egoísmo mesquinho encadeiam as nossas palavras e os nossos pensamentos.

O que falta à Arte do Teatro é *umaforma* definida. É flutuante, variável, nunca se fixou até agora. É o que

faz a diferença entre o teatro e as belas artes. Onde falta a forma, não pode haver beleza em Arte. Como chegar a essa forma? Seguindo progressivamente as leis da Arte. E essas leis? Estou a procurá-las e creio ter descoberto algumas.

1908

DAS PEÇAS DOS LITERATOS, DAS PINTURAS E DOS PINTORES NO TEATRO

Onde quer que me encontre, entre pessoas inteligentes ou não, leitores mais ou menos atentos ao que eu escrevi a respeito de Teatro, sempre e por todo o lado me põem a mesma pergunta.. Quer suavemente, quer em tom agressivo, perguntam-me: «É verdade que deseja suprimir as peças do teatro? Que acha a poesia deslocada em cena? E por que 'estravagância explica que o que nos agradou durante séculos deve, de repente, parecer-nos mau?» É extremamente difícil 'responder a tudo isso e eis porque vamos tentar fazê-lo.

Para mim, a questão apresenta-se tão claramente que nem sequer mereceria ser posta. Parece-me evidente que quando um homem empreende um trabalho, não se serve da mão do vizinho para o fazer, para depois nos vir dizer: «isto é trabalho meu»,

Parece-me mesmo tão evidente que, para responder àqueles que não vêem da mesma maneira, é preciso que me afaste do quadro que tenho diante dos olhos e me aplique a pormenorizar como eles. Assim fazendo, verei coisas bastante vulgares e terei de tratar de. assuntos que' ficam sem sentido para a maioria de entre nós; mas isso parece-me indispensável se queremos estudar a questão.

Nada me desagrada tanto como mostrar às pessoas que estão erradas e, em especial, àquelas que nada têm que ver com as artes. Compreendo perfeitamente o seu bom-senso e não tenho o mínimo desejo de demonstrar que alguém vai à plateia ver *Ricardo* 111 sem razão para isso, quaisquer que sejam os motivos que lá o conduzem.

Consideremos uma fila da platéia, num teatro de Londres, isto é, uma vintena de pessoas. Perguntai-lhes porque foram ao teatro. Cinco de entre eles dirão: «É para ver representar fulano»; três outras: «É uma bela peça e tenho prazer em ouvi-la». Duas outras gracejarão: «Não sabemos lá muito bem porque viemos; talvez para nos divertirmos». Ainda outras duas obedeceram a um sentimento de dever para com os actores da peça e para com o público; as oito restantes darão razões da sua presença tão complexas quanto opostas.

Um assegurar-vos-áique é a própria falta de sentido, o' espantoso absurdo do espectáculo que o seduziu, (Excelente crítica!)

Um segundo dirá que, depois de ter passado o dia entre gente vulgar e terra a terra, é muito divertido encontrar urnamultidão de pessoas sentadas a olhar actores que gesticulam no meio dos cenários.

Más eis o terceiro, o crítico; aquele que leu que Edmund Keán iluminava Shakespeare com clarões de génio; que os Kemble eram da escola «clássica», enquanto que Charles Fechter era um romântico; e, conhecedor profundo de uma história do teatro que trata dois mil anosem duas páginas e só entra no pormenor,a partir da época de Shakespeare, esse homem foi ao teatro porque sem ele a representação seria

incompleta; pois não é ele elos que sabem, dos que conhecem a questão a fundo?

Na poltrona vizinha, senta-se uma jovem dama que, com a inteligência do seu sexo, é capaz de ver «tudo» o que a peça contém e até de ver «mais» do que ela na verdade contém (pelo menos, segundo os casos); mas a jovem dama está sempre inclinada a ver o «mais» e defende esse «mais» com ares superiores. Ao lado dela está o rabugento; aquele que vai ao teatro porqlle precisa e que, aliás, em geral, é o que mais se emociona com a peça. No entanto, mal o pano cai, dirá que «aquilo não valia nada, que os actores eram uma desgraça e nem sequer tinham vida». Far-vos-á notar um telão que oscila; protestará contra a música de cena que estraga os efeitos, e esses odiosos projectores que, diz ele, destroem a ilusão. Mas não lhe pergunteis de que ilusão estragada se trata, porque ele não saberia responder. Os outros espectadores afirmarão que a peça é maravilhosa e aplaudirão com entusiasmo, enquanto o tal rabugento continuará a recriminar e a murmurar que «aquilo não vale nada».

Assim, cada indivíduo vai ao teatro com um objectivo diferente, vê as coisas por prismas distintos e, no entanto, constitui esse todo a que chamamos o «auditório», essa entidade à qual o actor se dirige como a uma personagem única, ao «espectador ideal». O que é certo é que nenhum deles pode impedir-se de frequentar o teatro. E, em vinte espectadores, quinze foram para *ver* qualquer coisa; admitamos mesmo que os vinte foram com esse objectivo. Os cinco primeiros que nós interrogámos, os amadores de Shakespeare, convêm que tinham o desejo de o ver *representado.* Porque, no fim de contas, como milhares

de outras pessoas, poderiam lê-lo no silêncio da sua casa e situar a peça no cenário estranho e maravilhoso sugerido pela sua imaginação, ou então lê-lo. para várias pessoas nas sociedades shakespeareanas.

Podemos, portanto, dizer, quase seguramente, que o que eles desejam é *ver* a peça; desejo tão vivo como natural no homem. É preciso ver para crer. «É pela *vista* que a nossa imaginação é mais despertada; porque a vista é o mais agudo dos sentidos, ainda que não saiba distinguir a sabedoria» (*).

Há inúmeras provas que imediatamente vos acorrerão ao espírito, sem que tenha necessidade de as citar (**). Parece-me razoável que se dê a esses espectadores o que eles esperam, o que eles vão procurar ao teatro. Eles querem *ver* qualquer coisa; logo, só mostrando-lhes qualquer coisa ficarão satisfeitos.

Sou, portanto, da opinião de que, quando os satisfazemos pelos olhos, é preciso não os perturbar, ou pelo menos não perturbar o sentido da visão que

---

(*) PLATÃO, *Fedra,* 250. — (N. do A.)

(**) NAPOLEÃO diz ao seu médico, Antornmarchi, em Santa Helena: «[á reparou, doutor, que a arte de curar não consiste senão em embalar e apaziguar a imaginação? Eis porque os Antigos vestiam a toga e um trajo imponente. Vós haveis imprudentemente abandonado esse costume e assim se revelou a impostura de Galeno. Quem sabe se aparecêsseis de repente diante de mim, com uma grande cabeleira, solidéu e grande cauda eu não vos tomaria pelo deus da saúde? - assim, sois apenas o deus dos remédios.

Of. igualmente:-

JOB (xlii. 5). - «Ouvi-te com os meus ouvidos, mas agora os meus olhos vêem-te».

E os Salmos (lxvi.5). - «Vem e olha as obras de Deus». — (N. do A.)

é tão delicado, fazendo ao mesmo tempo tinir às suas orelhas sons ou palavras, fatigando o seu espírito com problemas, fazendo o seu coração palpitar de paixões.

Tomemos um exemplo para ilustrar o que pretendo dizer: a passagem de *Macbeili* em que o protagonista prepara e excita ao assassínio do rei Duncan.

Ele erra pelas sombrias galerias do castelo. Atrás dele, como uma sombra, desliza um servo; passam e tornam a passar diante de uma janela .e ei-Io que pára e lança um longo olhar 'pela charneca. Começa a girar pela sala, depois senta-se num banco de pedra. O servo que segura uma luz trémula olha-o e ele olha em volta. De novo vagueia, tem medo de que o deixem só; pensa na sua mulher e a solidão aterroriza-o... «Vai dizer à tua ama que toque uma campaínha quando a minha .bebida estiver pronta». O servo retira-se. Macbeth vai e vem e na sua inquietação a forma da sua .mulher substitui-se à do servo. Sente-se muito valoroso, tem um público; toma coragem e cresce nele o desejo; o regresso do servo surpreende-o por um instante - depois recompõe-se: - «Vai-te deitar». Vê a luz do archote a diminuir e a morrer ao longo da escadaria que desce para os subterrâneos; clarão à partida, não é agora senão um risco - um risco no solo.

«É um punhal que eu vejo diante de mim com o punho estendido para a minha mão? Ah! vou apanhar-te. Não te tenho e vejo-te ainda. Não és tu, visão fatal, sensível ao tacto como à vista? Ou não és senão uma adaga do pensamento? Uma falsa criação forjada por um cérebro delirante de febre? Vejo-te ainda e a tua forma é tão palpável como a adaga que desembainho

agora. Tu mostras-me o caminho que eu vou seguir e é de uma arma semelhante que vou servir-me; terão os meus olhos logrado todos os outros sentidos? Ou valem eles só por todos os outros? Continuo a ver-te. E na tua lâmina e no teu punho gotas de sangue que lá não estavam antes. - Não, isto não existe. É a minha obra sangrenta que se mostra aos meus olhos sob essa forma. A esta hora, em metade do mundo, a natureza parece morta e sonhos cruéis visitam os que dormem sob os dosséis; é a hora em que a feitiçaria celebra os sacrificios à pálida Hécate; e o morto descarnado, a cuja sentinela o lobo lança o alarme dos seus uivos, vai com passo furtivo, alongado do arrebatador Tarquínio, para o seu fim, como uma fantasma. Tu, terra segura e firme, não ouças os meus passos, onde eles me conduzem, para que as próprias pedras não se ponham a falar sob o meu andar e não afastem este horror que se harmoniza com ela. Mas, enquanto profiro estas ameaças, ele vive. As palavras exalam um sopro demasiado frio para o calor da acção.

(Um sino toca)

Ai vou e tudo se fará; o sino chama-me. Não o ouves, Duncan; porque é uma badalada que te chama para os céus ou para os infernos».

Eis o que quero dizer: esta mesma idéia, estas formas, estas visões gravar-se-ão melhor nos olhos e, portanto, na alma do espectador, se o artista concentra o seu esforço na impressão visual, em vez de a perturbar apelando simultâneamente para o pensamento e para o ouvido.

Lendo esta passagem de *Macbeth* lentamente, no silêncio e no recolhimento do nosso quarto, é difícil extrair tudo quanto Shakespeare nela pôs. Podemos lê-la três, quatro vezes, que não perceberemos, mesmo assim, senão uma parte do seu significado. Depois de ter relido essa passagem várias vezes, continuaremos a tragédia até o fim e sentimo-nos tão cansados como se tivéssemos feito uma caminhada de vinte quilometros. Mas ao menos teremos entrevisto um pouco do que Shakespeare quis dizer, ainda que estejamos longe ele ter visto tudo. E não é no teatro que o descobriremos.

Quando *lemos* a peça, não somos detidos por três pareeles; seguimos Macbeth até o cimo da torre; para lá do bosque onde voejam as gralhas, vemos as colinas; podemos, à vontade, descer aos subterrâneos ou saír pelos bosques que se encrespam ao pé da húmida mansão de Olamis. E se, lendo a peça, não vamos *mais* longe, não me queixarei de sermos detidos pels paredes do teatro, porque não perderemos grande coisa Mas nós cavalgamos com Shakespeare nos invisíveis caminhos do Ar; — a piedade, sob os traços da criança recém-nascida, aparece diante dos nossos olhos; vemos passar a silhueta terrificante do «morto descarnado, ao passo alongado do arrebatador Tarquínio»; gira pelo quarto durante todo o tempo da nossa leitura. Ouvimos o sino dar a badalada da morte para Duncan e UD1a, após outra, o seu repique tilinta e vibra no espaço. «Amanhã e depois de amanhã e depois de depois de amanhã ainda; avança em pequenos passos dia após dia». Em volta da câmara, do lado de fora, contra a vidraça, por cima da nossa cabeça, ao longo do tecto, pressentimos que avança, amanhã e amanhã

ainda. Nada disto aparece no Teatro; e é com isso que muito perdemos. Não são tanto as pessoas e as coisas) como as ideias que nos envolvem e se apoderam de nós enquanto lemos. Ora) quando uma Arte atinge um tão alto grau de perfeição que a simples leitura nos sugere visões tão raras e dominantes) é quase um sacrilégio destruir o que essas imagens nos dão, apelando) ao mesmo tempo, para outras sensações.

Como tudo isto deveria ser evidente! Ainda que possa parecer absurdo esperar que dentro em pouco estes dramas não sejam levados à cena, desejo que só raramente se vejam pela razão de que não devemos desejar vermo-nos espoliados. Aliás) estas mesmas ideias) estas mesmas impressões .- ou, se preferis, esta mesma beleza e esta mesma filosofia — podem ser postas sob os olhos do público e compreendidas por ele sem que seja necessário recorrer a outras sensações.

Supunhamos que vemos um homem (Macbeth .ou qualquer outro) passar por estas mesmas dúvidas, pelo mesmo pavor que dariam pelo gesto; em volta dele movem-se outras personagens; ainda que não sintamos a impressão admirável que um mestre (que um Shakespeare) pode dar-nos pela leitura, teremos, todavia> uma visão mais nítida do que se se apelasse ao mesmo tempo para outras sensações múltiplas e, por isso, confusas.

Imaginai que olhamos a famosa tela ele Signorelli que está no museu de Berlim; não creio que um quarteto de cordas tocando ao meso tempo ajudaria a nossa visão ; nem que ouvir recitar nesse instante «o nascimento de Pan» nos fizesse compreender melhor as qualidades da pintura. Apenas serviria para nos perturbar.

De igual modo, se ouvissemos executar a Sinfonia Pastoral, acreditais que um quadro vivo representando a ceifa, ou que uma voz bem trimbrada lendo uma passagem do *Shepherd's Calender* nos ajudaria a compreender melhor e a saborear as belezas da sinfonia? Apenas serviria para nos perturbar.

Ao menos tentou-se a experiência? Não. Os músicos souberam guardar cuidadosamente o seu domínio; os pintores o seu.. Só os artistas de teatro abandonaram a sua vinha e anexaram-na quantos quiseram. Os autores dramáticos exploravam-na outrora, tais como Shakespeare, Moliere e tantos outros. Depois foi Wagner quem deixou correr a fantasia pelo vinhedo. Nos nossos dias, é o pintor quem pisca o olho a esse pequeno domínio, os pintores cujas terras cobrem léguas e léguas e que tão requintadamente têm cultivado uma parte. Mas os pintores e músicos, da mesma maneira que os literatos, cansaram-se dos seus vastos bens e só sonham com anexar o teatro.

E eu aqui estou para o dizer, para reivindicar o teatro para os que nasceram nele. *Tê-la-emas para nós!* Hoje, amanhã, daqui a cem anos, mas *tê-la-emas para nós I.*

Também desejo desembaraçar as peças actuais das suas complicações, porque sou da opinião, em primeiro lugar, de que o Teatro faz mal às peças; em segundo lugar, porque peças e autores nos fazem mal a nós, tirando-nos a nossa segurança e a nossa vitalidade.

Na Alemanha, na Inglaterra e até na Holanda (onde, no entanto, se revela por vezes tanta inteligência) pretende-se que eu quero, sem razão, afastar

as peças e os autores dramáticos do teatro e no *lugar do autor substituir o pintor.*

Esta opinião vem de que executei numerosas maquetas em papel.

Quando outrora montei diversas peças, na maioria dos casos não executei maquetas antecipadamente e, se possuísse um teatro próprio, em vez de realizar no papel os projectos compostos no meu espírito, transpor.-tá-los-ia directamente para a cena.

Mas como não possuo ainda esse teatro e, por outro lado, o meu espírito não me deixa em repouso para dar esta ou aquela forma às minhas idéias, tenho forçosamente de fazer os meus estudos à medida dos meus meios. Assim, julgam-me pelas minhas maquetas feitas no papel e fazem de mim *den Maler* (19), o pintor; e logo os inconscientes gritam: *«Ai* está uma tenebrosa conspiração! Este homem só fala no seu próprio interesse. Só quer banir as peças da cena para as substituir pelos seus quadros!»

Mas asseguro-vos, senhores, que estais errados. Erro bem fácil de cometer, aliás quase inevitável, porque haveis feito este raciocínio natural: «Que é ele então, se não' é um pintor? De certeza que não é um encenador — visto que o seu primeiro cuidado seria encontrar um autor. Ora se ele não quer autor...»

Adivinho perfeitamente a vossa confusão. Como compreender o que nunca existiu até agora e acreditar no que nunca se viu?

Ah! Se existisse no mundo nem que fosse apenas uni. punhado de homens que, vendo no seu espírito coisas visionárias,'acreditassem nelas com todas as forças do seu espírito! Não só a obra do literato que não tem -valor. para teatro, mas também as do músico e do

pintor. São todas três inúteis. Que regressem aos seus domínios próprios e deixem os Artistas do teatro reentrar na posse do seu.

Quando aí estiverem de novo reunidos, nascerá uma Arte tão elevada, tão universalmente admirada que se descobrirá nela uma nova religião. Uma religião que não fará sermões mas revelações; que não nos apresentará imagens definidas como as criadas pelo pintor ou pelo escultor, mas nos desvendará o pensamento, silenciosamente, pelo gesto, por sucessivas visões (20).

Vedes, portanto - pelo menos assim espero –, que o Teatro não tem nada a fazer com o pintor ou a pintura, nem com o autor e a literatura.

Vercis tambérn que se trata de uma proposição inofensiva - alguns julgá-la-ão quimérica –, que se trata apenas de restaurar a nossa Arte antiga e respeitável. Proposição bem inofensiva, porque de maneira alguma me declaro adversário dos poetas ou dos autores dramáticos e que o meu sentimento não influenciará nada o *teatro moderno*.

O teatro moderno continuará a sê-lo até o dia em que o pintor, fazendo alguma resistência, se tornará ultramoderno e outro artista qualquer - talvez o arquitecto - terá a sua oportunidade. Haverá rivalidade entre eles e enquanto eles de digladiam, nós, homens de Teatro, estaremos então de parte para colher os frutos.

Eccolà.

1908.

O TEATRO NA ALEMANHA, NA RÚSSIA E NA INGLATERRA

DUAS CARTAS ABERTAS A JOHN SEMAR

I

Mon caro Semar,

Quando deixei Florença, V. pediu-me que mandasse noticias dos teatros que tivesse ocasião de ver na Alemanha, na Rússia e na Inglaterra. Mal cheguei a Munique, tive logo desejo de enviar com que encher três numeres da «Mask» (*). *Também quando da minha passagem por Amesterdão estive tentado a escrever e, agora que cheguei a Inglaterra, uejo que é urgente não adiar.*

Não é da Arte do Teatro que me proponho falar, pois ela ainda não tem existência material; mas da maior ou menor actioidade do Teatro na Europa; e se me perguntar onde ela é mais notável, dir-lhe-ei: na Alemanha. A actioidade dos alemães não é apenas impulsiva, é também sistemática, e essa associação levará o seu Teatro ao primeiro plano na Europa, daqui a uma vintena de anos.

(*) Periódico consagrado ao Teatro, publicado em Florença e dirigido por G. Cnxro.

Baseio este juízo no que vi e eis o que vi com os meus *olhos em Munique:*

Vi altas personalidades emprestar o apoio do seu nome e das suas finanças ao desenvolvimento do .'Teatro. Vi igualmente o novo teatro çonsiruido elo professor. Littmann e posso garantir que é de primeira ordem. Niio se trata de qualquer louca construção flanqueada por várias filas de balcões, de pomposas e inúteis colunas, de inúteis tapeçarias de veludo; provido de um enorme lustre, de camarotes de orquestra e da cena habitual. Sai completamente do-usual, de todas as maneiras e, no entanto, vemos príncipes dar o seu apoio ao empreendimento e não lhe chamar «excêntrico» e, o que é mais, o povo encorajá-lo. Tentei inutilmente arranjar um lugar para o espeotáculo dessa mesma noite: não havia um único, apesar de se estar no final da temporada. Graças à amabilidade do pro]. Liitman, pude ver, de dia, o palco, a sala e a maquinaria doscen ários e da 'iluminação.

São diferentes de tudo quanto vi até hoje.

Não discutirei agora se são 'bons ou maus, mas para o que eu chamo a atenção é para o facto de serem 'inteiramente novos; originais e, no entanto, têm o apoio, o apoio sem reservas, entu-'siástico, da cidade de Munique.. .Eis-me, 'peto contrário, em Inglaterra, onde' não consigo ver uma cidade encorajar com. a sua simpatia uma ideia original emanada da jovem-geração inglesa. .É tudo simplesmente-vergonhoso. E, no entanto, aqui, em Inglaterra, há tanta inteligência, bom 'gosto e talvez até génio como noutro lado qualquer. A beleza do' país inglês; meu caro Semar, é admirável, a da raça, .surpreendente — quanto à sua energia, 'parece, por agorà, .supensa. '.

Creio, 'de boa fé, que todos os artistas 'estão ocupados a jogar o «golf» ou a atirar aos faisões. E compreendo que prefiram viver ao ar livre em vez de ficar fechados a sofrer as pfronas de um certo número de ociosos: titulares e afortunados, os quais

nunca pensaram que houvesse alguma coisa melhor a fazer do que dormir. Julgava, outrora, que o defeito era dos directores--aciores e da gente de teatro)' os primeiros pareciam-me gente muito má, mas- não são os únicos responsáueis; é o país que devemos censurar, as pessoas ricas de Inglatera. O que me dá o direito de falar assim? A minha estadia de cerca de quatro anos na Alemanha, a minha viagem à Rússia e à Holanda e, coroando tudo, esta última visita de dois dias a Munique. Compreende-se .iudo .isto num relâmpago)' depois de ter ouuido, observado, inquirido, admirado, a luz faz-se de repente, A menos que os «gentlemen» ingleses saiam do seu torpor e se decidam a largar ofato do snob para envergar o do «gentleman», o Teatro só ressuscitará no dia em que esses mesmos «gentlemen». se aperceberem de repente que perderam todo o seu dinheiro em benefício de um jJaís estrangeiro e, em desespero de causa, chamarem alguém em seu socorro. Nesse dia, apelarão para os artistas e para os artífices. Não sou nada socialista, amo bastante a ideia dos magníficos «lords» da Inglaterra e do seu. fausto; mas já não existem esses «lords» :sumptuosos de parada; não são mais do que sonâmbulos de branco rosto e barba branca, que andam de uma cidade para outra por todo o Reino, murmurando de si para si: «Deus seja louvado! Meu pai deixou-me uma grande fortuna e não terei mais aborrecimenlos.» Mas eu prevejo-Lhes no entanto mais aborrecimentos do que poderiam esperar. Não, não sou socialista, meu caro Semar - ainda não!

Mas duas palauras ainda a propósito do teatro de Munique, o Münchrier Künstler Thcater, o que quer dizer, exactamenie, o Teatro dos Artistas de Munique. Um pequeno. número de artistas ingleses, e entre os melhores talvez, verá qualquer coisa de inquietante neste teatro de Arte, Arte com A grande. Porque não há-de esta Arte ter direito à maiúscula como as outras? Escreve-se Rei com maiúscula, porque não Arte?

Não posso falar de todas as peças que ali se montaram, mas basta-me citar Fausto, *que começa às seis horas da tarde para não haver necessidade de a cortar;* Teatro das Maravilhas, *peça pouco conhecida desse autor obscuro que tem o nome de Ceruantes; ou ainda* Die Deutschen Kleinstadter, *ou* Twelfth Night; *com a* Rainha de Maio, *ein* Tanzrnãrchen, Herr Peter Squenz *e outras obras interessantes.*

A encenação e a criação das peças são obra de pintores e actores, mas não de actores desconhecidos ou que se dizem independentes. São os actores do Teatro Real de Munique, isto é, os actores da escola tradicional. Pergunto a mim próprio se se encontraria em Inglaterra um homem bastante generoso para construir um Teatro de Arte ao qual os primeiros Teatros emprestassem os seus intérpretes. A orquestra deste pequeno teatro de Munique não é uma orquestra de acaso mas a da Sociedade Filarmánica de Munique I

De um tal começo, de um tal conjunto de actores (sem falar dos encenadores, que são os melhores que se pode encontrar) há muito a esperar. Poderíamos esperar outro tanto de um conjunto semelhante em Inglaterra. Ainda que não tenha podido assistir à representação da noite estou certo de que devia ter sido excelente, porque muito afinada. Vi o palco, de que direi algumas palavras.

É muito pequeno, mas muito completo, Nada foi confiado ao acaso; os cabos, os cenários, os aparelhos de iluminação parecem todos escondidos. Dir-se-ia que tudo foi metido num armário. Todos os cenários que estão a ser utilizados ficam suspensos da maneira mais cuidadosa, mais engenhosa que possa imaginar-se. O *palco, estava pronto para 'a representação da noite, com os móveis cobertos de panos. Ainda que estivessem a servir há meses, os cenários estavam impecâueis* e *nem mesmo os ângulos de reunião mostravam oestigios de fadiga. Tudo parecia maravilhosamente*

conservado. Estava encantado com o que via e que parecia dizer-me claramente: Nós, alemães, não saberlamos dizer se a representação que vamos dar será ou não uma obra de Arte; não saberíamos dizer se acolhemos no teatro um 'homem de génio ou um louco; mas estamos decididos a que esse génio ou esse louco encontre tudo em perfeito estado 'e não tenha o menor motivo para se queixar da instalação material. Se não lhe fornecermos um bom instrumento (o que não quer' dizer, necessariamente, um instrumento complicado} a. obra não terá verdadeiramente os meios de triunfar.

Seria curioso inuestigar de que maneira os alemães empreendem uma tarefa deste género; interessante saber donde provém esse método; se emana de uma comissão constitulda ou se é um efeito de educação nacional ou, ainda, se depende da vontade de um sô, Creio que é um caso de-educação nacional: «Meia volta à direita, volver! Passo acelerado! Olhar à direita!» Qualquer coisa como isto. 'Os diversos engenhos do palco pareceram-me ter vindo de todos os cantos do mundo, porque é uma característica alemã não desprezar coisa alguma se vêem que podem tirar proveito dela.

Já falei da construção em si. É bela. Seria demasiado longo entrar em pormenores, mas também ai a ostentação tem uma importância secundária, pois o essencial é a razão prática e utilitária. Logo à entrada do teatro, encontram-se as bilheteiras; de cada lado, as escadarias conduzem à sala e os disticos indicando a direcção fazem parte da decoração mural em lugar de terem o ar, como em Inglaterra, de letreiros fixados à parede.

Haveria ainda muitas coisas que dizer; voltarei a escrever a respeito deste teatro e de outros; esperemos que em breve se faça um movimento coordenado em Inglaterra com vista a criar um novo teatro. Que em primeiro lugar, o «gentleman, organizador aprenda também a missão que lhe incumbe; e,

finalmente..que o artista encha este belo teatro sistemático de coisas..Belas.

P. S. – Como tivesse passado pela.porta que dá para os bastidores, li-estas palavras: «Sprechen streng uerboten», ou seja: «É absolutamente proibido falar», De momento, Julguei-me transportado ao paraiso, «Finalmente I.pensei eu, finalmente!' Eles descobriram a Arte do Teatro l» Não, eles ainda lá não chegaram. Acaso estranho, mas a chave desta Arte consiste precisamente neste Sprechen streng verboten.

Inglaterra, 1908.

Depois de escrita esta carta, os alemães, conduzidos pelo seu grande chefe de escola, o professor Reinhardt, invadiram a Inglaterra e justificaram o que escrevi em 1908. Deram em Inglaterra uma lição de administração do teatro e de arte teatral moderna. No entanto, a *Arte* do Teatro continua a ser desconhecida — o gigante continua adormecido!

11

Meu caro Semar,

.Tinha a- intenção de escrever a respeito do Teatro em Inglaterra. Talvez um destes dias, se estiver melhor inspirado, envie num postal algumas palavras expressivas e suficientes - mas hoje faltam-me para dizer tudo que penso do Teatro em Inglaterra.

É que, veja lá, acabo de o rever, a ele e aos tipos que o perpetram; são .bem divertidos. Poderia escrever volumes sobre eles e a sua encantadora cordialidade!

.Eis-me na Rússia, na viva.cidade de Mascavo, recebido e festejado .pelos aclares .do primeiro .teatro local, que são das

pessoas mais magnfjicas do mundo)' ao mesmo tempo que hospedeiros admiráveis, 'são também admiráveis actores.

São Soulerzitsky, Moskwin, Artem, Leonidof, Kaischalof, Wischneioski, Luschki, Ballij, Adaschef, a deliciosa Mme. Lilina; a Sr» Knipper, soberba quando quer)' alguns desses notáveis actores de L'Oiseau Bleu, *nomeadamente Mlle. Koonen. Aos quais é preciso juntar uma centena de aciores e de actrizes que prometem formar muito em breve um contingente dramáico poderoso e homogêneo. Mesmo que diga que todos são inteligentes, apaixonados. pela sua profissão, que criam constantemente peças novas, que encontram a cada momento novas ideias, ainda ficará muito que dizer e podeis formar a ideia que vos aprouver.*

Se fosse possiuel, por qualquer prodígio mágico, erguer uma companhia semelhante em Inglaterra, Shakespeare voltaria a ser uma força viva. Na hora actual é apenas um fundo de reserva. O *Teatro de ·Arte de que vos falo aqui é vivo, tem a sua personalidade e a sua inteligência.*

O *seu director, Constantin Stanislaosky, conseguiu o impossloel: fundou com êxito um teatro não-comercial. Considera que o realismo é o modo de expressão por meio do qual o actor revela a psicologia do autor. Quanto a mim, não partilho a mesma maneira de ver. Mas não se trata agora de examinar o valor desta teoria: muitas vezes é possioel encontrar pérolas na poeira e, mesmo de olhos voltados para o solo, ver um reflexo do céu.*

Basta-me dizer que os russos elevam à perfeição o que fazem no seu teatro. Dão o seu tempo, o *seu dinheiro, as suas dores e a sua intenção sem contar com uma liberalidade principesca. E como verdadeiros soberanos, não se sentem desobrigados quando se limitaram a dispensar grandes somas para a encenação e a maquinaria, ainda que não desprezem ocupar-se disso também.*

Fazem centenas. de ensaios da mesma peça; mudam e tornam a mudar de cenários até que se harmonizem com a sua

concepção)' ensaiam, recomeçam e tornam a ensaiar sem se cansar, inventam constantemente um novo pormenor, com uma perseverança, um cuidado minucioso e sempre essa viva inteligência - a inteligência russa.

A consciência, a personalidade, tais são as duas qualidades dominantes que assegurariio o êxito do Teatro de Arte de Moscouo na Europa e onde quer que seja. É um teatro nascido sob uma boa estrela)' tem hoje apenas dez anos)' tem diante de si uma longa carreira: quando atingir o vigésimo aniversário ter-se-á tornado uma instituição solidamente estabelecida. É preciso que 'se defenda de fazer a corte à Poesia e, sobretudo, que a não despose)' quando chegar à idade madura, despertará para uma nova consciência de si mesmo e levantará ooo, Sustentado pela sua imaginação, entrará nessa via mais vasta e mais livre que não tem nome e não leva além dela própria.

Mas sinto-me, talvez, mais infeliz do que nunca até hoje; e isso porque oerifico o torpor desesperanie da Inglaterra e do seu teatro)' a pungente vaidade e tolice desse teatro)' a completa estupidez daqueles que superintendem nas Artes em Inglaterra; a complacência mortal com a qual Londres imagina dar provas de inteligência e de actividade nestas matérias)' a imbecilidade dessa parte da Imprensa que trata de «excêntrica» qualquer tentativa corajosa para reanimar a Vida e a Arte)' essa febre de ganho de qualquer maneira. Os actores ingleses estão manietados)' a organização da profissão é defeituosa)' não têm qualquer meio de fazer estudos ou experiências e não ousam revoltar-se com receio de perderem o ganha-pão. Assim, tomaram o partido de rir - mas com um riso amargo.

Os actores russos do Teatro de Arte de Moscouo têm o ar de experimentar, quando representam, uma alegria intelectual mais intensa do que os actores de qualquer outro país da Europa. Todas as suas criações são admiráoeis; quer tenham de tratar um episódio da vida ou da poixõo contemporâneas,

quer um conto de fadas, imprimem sempre uma dedada segura, delicada, magistral. Nada que seja agitação, Tuto se faz com seriedade)' é esta a qualidade dominante, repito, do teatro russo. Esse labor não tem semelhança noutro lado e talvez me tenha sido mais sensível por ter vindo de Inglatera e não viver aqui. Em Inglaterra, o sentido de desleixo é ainda tão dominante como há trinta anos, quando E. W. Godwin o assinalou. Directores e actores não ousam tomar as coisas a sério: troçariam deles. Preocupam-se, apenas, com ter um ar convencido. Vereis em Inglaterra o actor de"espírito gracejar com o seu papel, piscar o olho ao público, horrorizado com a ideia de que o poderão tomar a sério. Expôr-se ao ridículo seria pior do que um crime - como disse Alexandre — seria uma imprudência. Aqui, em Moscóvo,. arriscam: a imprudência e atingem esse belo resultado de constituir a melhor companhia da Europa. O *primeiro actor, Stanislavsky, de natureza menos tumultuosa que Grassoç.é mais intelectual.*

Entendei-me bem. Isto não quer dizer que seja frio ou compassado. Não se veria maior simplicidade de processos, sentimento mais humano. Mestre em psicologia, tem uma representação realista, mas sabe evitar quase todas as violências, as suas criações são notáveis de graça. Sim, verdadeiramente, não encontro outro termo.

Preferi a todas as outras a representação do Tio Vania, *ainda que, na verdade, esta companhia represente admiràuelmente não importa que peça. No* Inimigo do Povo, *Stanislavsky criou o Doutor Stockmann que sem ser «cabotlno», não é nem cômico, nem aborrecido.* O *público não cessa de sorrir, a menos que se emocione até às lágrimas, mas nunca se ouvem essas grosseiras gargalhadas a que estamos habituados nos teatros ingleses.*

Moscovo, 1908.

DA ARTE DO TEATRO

PRIMEIRO DIÁLOGO ENTRE UM PROFISSIONAL E UM AMADOR DE TEATRO (*)

O ENOENADOR

Agora, que Ja percorremos juntos todo o Teatro, que já vos mostrei a sua construção geral, o palco, a maquinaria dos cenários, os instrumentos de iluminação e o resto, sentemo-nos um momento na plateia e falemos da sua arte. Sabeis o que é a Arte do Teatro?

(*) Este primeiro diálogo, escrito em 1905, esgotou-se ràpidamente e não é possível encontrar um único exemplar. Reimprimiu-se três anos depois com o mesmo título original; teria preferido o título de *A Arte do Teatro de Amanhã* porque representa bastante bem esse teatro. No dia que vem «depois de amanhã», quer dizer, no Futuro, será preciso um teatro mais novo, mais perfeito do que o descrito aqui, porque nesse dia conheceremos a «Sur-Marionnette» e o drama mimado de que nos ocupámos atrás. - (N. do A.)

Apesar do prefácio da edição francesa de 1943, CRAIG manteve a nota acima nessa mesma edição na edição inglesa de 1957. - (N. do T.)

O AMADOR DE TEATRO

Parece-me que é a interpretação dos actores.

O ENOENADOR

Achais então que se pode tomar a parte pelo todo?

O AMADOR DE TEATRO

Claro que não. Quereis, então, dizer-me que é na peça que consiste a Arte do Teatro?

O ENOENADOR

A peça é uma obra literária. Como é que uma arte seria ao mesmo tempo outra?

O AMADOR DE TEATRO

Se essa arte não consiste na representação dos actores nem na peça, teremos de concluir que é na encenação e na dança? É isto que pensa?

O ENCENADOR

Não.. A arte do teatro não é nem a representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a cornpõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência de cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança.

O AMADOR DE TEATRO

E do gesto, das palavras, das linhas e das cores, do ritmo - qual é o mais essencial' a essa arte?

O ENCENADOR

Nenhum tem mais importância do' que os outros. Da mesma maneira que uma cor não é mais útil ao pintor do que qualquer outra ou um' som mais necessário do que outro ao músico. No entanto, talvez o gesto seja o mais importante: é para a arte do teatro o que o desenho é para a pintura, a melodia para a música. A Arte do Teatro nasceu do, gesto ,- do movimento - da dança.

O AMADOR DE TEATRO

Sempre pensara que nascera do discurso e que o Poeta presidira ao seu destino.

O ENOENADOR

É a oplruao corrente, mas reflicta um instante. A imaginação do poeta exprime-se em palavras harmoniosas; recita ou canta essas palavras e fica-se por aí. Esse poema dito ou cantado dirige-se aos nossos ouvidos e, através deles, à nossa imaginação. Nada ganharemos se o poeta acrescentar o gesto à recitação ou ao canto; pelo contrário, isso só perturbará.

O AMADOR DE TEATRO

Sim, compreendo perfeitamente que o gesto nada pode acrescentar a um poema lirico perfeito, sem causar uma desarmonia. Mas será o mesmo princípio aplicável à poesia dramática?

O ENOENADOR

Sem dúvida alguma. Lembrai-vos de que se trata de poema dramático e não de drama. São duas coisas diferentes. O primeiro é escrito para ser *lido* o segundo para ser *visto,* representado no palco. O gesto é necessário ao drama e inútil ao poema. O gesto e a poesia nada têm que ver em conjunto. E, da mesma maneira que é necessário não confundir o poema dramático com o drama, também é preciso não confundir o poeta dramático com o dramaturgo. Um escreve para o leitor ou o auditor - o outro para o público de um teatro. Sabeis quem foi o pai do dramaturgo?

O AMADOR DE TEATRO

O poeta dramático, penso eu.

O ENOENADOR

Errado. Foi o dançarino; E em lugar de se servir apenas de palavras à maneira do poeta lírico, o dramaturgo forjou a sua primeira peça com auxílio do gesto, das palavras, da linha, da cor e do ritmo, diri-

gindo-se ao mesmo tempo aos nossos olhos e aos nossos ouvidos por um jogo resultante destes cinco facteres.

O AMADOR DE TEATRO

Que diferença existe entre as obras dos primeiros dramaturgos c as dos contemporâneos?

O ENOENADOR

Os primeiros dramaturgos foram filhos do teatro, enquanto que os contemporâneos não o são. Aqueles sabiam o que estes ignoram ainda. Sabiam que quando apareciam com os seus camaradas diante do público, este desejava mais *ver* o que faziam do que *ouvir* o que tinham para dizer. Sabiam, sem risco de desmentido, que a vista é o sentido mais pronto e mais agudo no homem. O que viam predominantemente diante deles eram linhas de olhos curiosos e ávidos. E os espectadores colocados demasiado longe para tudo poderem ouvir pareciam aproximar-se pela intensidade perscrutadora dos seus olhares. O dramaturgo dirigia-se-lhes tanto em verso como em prosa, sempre por meio do movimento, o qual se exprime em poesia pela dança, em prosa pelo gesto.

O AMADOR DE TEATRO

É 111UitO curioso. Continuai.

O ENCENADOR

Estabeleçamos, antes de tudo, os limites do nosso caminho. Vimos que o dramaturgo descende do dançarino, que tem por origem o teatro e não a poesia. E acabámos de dizer que o poeta dramático contemporâneo só apela para o ouvido dos seus leitores. No entanto, a despeito do poeta, o público dos nossos dias continua a ir ao teatro, como no passado, para *ver* e não para ouvir qualquer coisa. Cornpreendei-me bem: não quero de maneira alguma insinuar que o poeta seja mau autor dramático ou que tem uma desastrosa influência sobre o teatro; o que pretendo fazer-vos compreender é que o poeta não pertence ao teatro, que não está na sua origem e que não pode fazer parte dele: Entre os escritores, só o dramaturgo pode, pelo seu nascimento, fazer valer um direito ao teatro e, mesmo assim, esse direito é muito fraco. Mas continuemos.

O público vem ao teatro para ver e não para ouvir. Que prova isso senão que o público de hoje é o mesmo que o de outrora? Facto tanto mais curioso quanto é certo que as peças e os autores dram áticos, esses, variarn. As peças já não são urna harmoniosa combinação de gestos, de palavras, de danças e de imagens, mas apenas ou só palavras ou só imagens. As peças de Shakespeare, por exemplo, diferem grandemente dos antigos «mistérios» compostos unicamente para o teatro. *Hamlet* não é de natureza a ser representada no palco. *Hamlet* e as outras peças shakespearianas são para a leitura obras tão vastas e tão completas, que só têm muito a perder com a representação no palco. O facto de terem *sido* representadas no tempo ele

Shakespeare nada prova. As verdadeiras obras do teatro dessa época eram as «Máscaras», os «Espectáculos», alegres e encantadoras ilustrações da Arte do Teatro. Se os dramas shakespearianos tivessem sido compostos para serem *vistos*, ter-nos-iam parecido in-completos à leitura. Ora, ninguém que leia *HamLet* achará a peça aborrecida ou incompleta, enquanto que mais de uma pessoa, depois de ter assistido à representação do drama, dirá com desgosto:' «Não" isto não é o *HamLet* de Shakespeare». Quando nada se pode acrescentar a uma obra de arte, ela é «acabada», completa. Ora a peça *HamLet* estava «acabada'» quando Shakespeare escreveu o último verso. Querer juntar-lhe o gesto, o cenário, a indumentária e a dança é sugerir que a peça está incompleta e tem necessidade de ser aperfeiçoada. (21).

O AMADOR DE TEATRO

Quer dizer que nunca se deveria representar o *Hamlet?*

O ENOENADOR

Para quê afirmá-lo! Continuará a representar-se ainda durante algum tempo e o dever dos seus intérpretes é fazerem o melhor que puderem. Mas chegará o dia em que o teatro não terá mais peças para representar e criará as obras próprias da sua Arte.

O AMADOR DE TEATRO

E essas obras parecerão incompletas à leitura ou à recitação?

O ENCENADOR

Claro que serão incompletas noutro qualquer lado que não seja no palco, insuficientes onde' quer que lhes falte a acção, a cor, a linha, a harmonia do movimento e do cenário.

O AMADOR DE TEATRO

Isso surpreende-me um pouco.

O ENCENADOR

Talvez porque isto vos pareça demasiado novo; diga-me o que mais o surpreende.

O AMADOR DE TEATRO

A própria ideia· de nunca ter reflectido em que consistia a Arte do Teatro. Para a maioria das pessoas é apenas um divertimento.

O ENCENADOR

Para vós. também?'·

O AMADOR DE TEATRO

Para 'mim, o teatro teve sempre a atracção irresistível de um divertimento e de um exercício intelectual. O espectáculo diverte-me sempre - a representação dos actores esclarece-me algumas vezes.

O ENCENADOR

Em suma, parece-vos uma espécie de prazer·incom-. pleto?

O AMADOR DE TEATRO

Recordo-me de peças que me deram grande satisfação.

O ENCENADOR

Se qu.alquer coisa de tão medíocre conseguiu contentar-vos é talvez porque esperáveis pior e porque haveis encontrado UITI pouco melhor elo que esperáveis. Muitas pessoas que hoje vão ao teatro esperam aborrecer-se. É natural: já viram muitas coisas fastidiosas. Quando me dizeis que um teatro moderno conseguiu agradar-vos, provais-me que não só a Arte mas uma parte do público degenerou. Conheci alguém que tinha a vida tão ocupada que não podia ouvir outra música que não fosse a dos realejos da rua. Era para essa pessoa o ideal da música; e, no entanto, pode ouvir-se melhor... Se tivésseis visto uma verdadeira obra de arte teatral, não poderíeis mais suportar o que hoje vos dão em seu lugar. E se não vedes obras de arte em cena não é à falta do público as reclamar ou que o teatro não tenha excelentes artifices capazes de as executar; o que falta é o *.artista* que as crie, o *artista do teatro,* entendamo-nos, e não o poeta, o pintor ou o músico. Os numerosos e excelentes artífices que existem nada podem mudar a este estado de coisas. Têm de fazer o que os directores dos teatros exigem deles e

fazem-no de bom grado. A chegada do artista ao mundo do teatro mudará tudo. Agrupará lentamente, mas seguramente, esses operários de élite em torno dele e animará com um sopro novo a Arte do Teatro.

O AMADOR DE TEATRO

Mas os outros?

O ENCENADOR

Quereis dizer aqueles de que o teatro moderno regurgita; esses artífices que não têm nem profissão nem talento? Têm uma desculpa: é que não se duvida da sua capacidade. Pecam não por ignorância, mas por inconsciência. No dia em que esses meSITIOS homens se derem conta de que têm uma profissão e que se trata de fazer urna aprendizagem — e não penso, agora, nos maquinistas, nos clectricistas, nos figurinistas, nos decoradores, etc., nem nos actores, que se excedem na parte que lhes cabe, mas nos encenadores —; no dia em que os enccnadores se prepararern para a sua profissão, a qual consiste em interpretar as obras elo dramaturgo, a pouco e pouco, para um desenvolvimento progressivo, reconquistarão o terreno perdido pelo teatro, e restabelecerão a Arte do Teatro no seu lar, pelo seu génio criador.

O AMADOR DE TEATRO

Segundo vós, o encenador está à frente dos actores?

O ENCENADOR

Sim, o encenador é para o actor o que o chefe de orquestra é para os músicos, ou o editor para o impressor.

O AMADOR DE TEATRO

E tomais o encenador por um artífice ou por um artista?

O ENCENADOR

Quando ele interpreta as obras do dramaturgo com auxílio dos seus actores, decoradores e outros artífices, é ele próprio um mestre-artífice. Quando, por sua vez, souber combinar a linha, a cor, os movimentos e o ritmo, tornar-se-á artista. Nesse dia já não teremos necessidade do dramaturgo. A nossa arte será independente.

O AMADOR DE TEATRO

O renascimento da Arte do Teatro está, então, estreitamente ligado ao do encenador?

O ENCENADOR

Sem dúvida alguma. Haveis acreditado que, por um momento sequer, desprezei o encenador? Desprezo apenas o homem que não conhece o seu ofício de encenador.

O AMADOR DE TEATRO

A saber?

O ENCENADOR

Em que consiste o seu *oficio?* Em interpretar a peça do dramaturgo; e, para isso, compromete-se, ao receber a peça das mãos do autor, a interpretá-la fielmente segundo o texto (só me refiro a encenadores de élite). Depois, lê a peça e, à primeira leitura, toda a cor, a tonalidade, o movimento e o ritmo que devem caracterizá-la surgem nitidamente no seu espírito. Quanto às indicações cénicas de que o autor recheia o texto, não deve sequer tê-las em consideração, porque sendo senhor da parte que lhe compete, elas não lhe são de qualquer utilidade.

O AMADOR DE TEATRO

Essa agora? Parece-me que não compreendi bem. Pretendeis que quando um autor se dá ao cuidado de descrever o cenário em que a acção se desenrola, o encenador não deve fazer caso dessas indicações e, ainda por cima, desprezá-las?

O ENCENADOR

Pouco importa que as depreze ou não. O que é preciso é que a sua encenação se harmonize com os versos ou a prosa do texto, com a sua beleza, com o seu sentimento. Qualquer que seja o quadro que o drama-

turgo pretenda por-nos diante dos olhos, só nos informará do cenário através do diálogo das suas personagens. Tornemos um exemplo, a primeira cena (Acto I) do *J-Iamlet:*

Bernardo: Quem vem lá?

Francisco: Eh! respondei-me; alto! E dai-vos a conhecer.

Ber.: Longa vida ao Rei!

Fran.: Bernardo?

Ber.: O próprio.

Fran.: Chegais exactamente à hora.

Ber.: Acaba de soar a meia-noite; vai-te deitar, Francisco.

Fran.: Obrigado por me vires render-está um frio danado e tenho o coração transido.

Ber.: Nada de anormal?

Fran.: Não ouvi sequer chiar um rato.

Ber.: Bem. Boa noite e se encontrates Horatio e Marcellus, meus companheiros de guarda, dize-lhes que se apressem.

- Isto basta para informar o encenador. Compreende que é meia-noite, que a cena se passa ao ar livre, que está a ser rendida a sentinela de um castelo que a noite está muito fria, muito silenciosa, muito sombria. Todas as «indicações cénicas» que o dramaturgo pudesse acrescentar seriam supérfluas.

Portanto, segundos vós, o autor não tem nenhuma necessidade de fornecer indicações cénicas e, se as der, pode até prejudicar o encenador?

O ENCENADOR

Sem dúvida. Ides ver. Sabereis porventura dizer-me qual o mais grave prejuízo que um actor pode causar a um dramaturgo?

O AMADOR DE TEATRO

Interpretar mal o seu papel?

O ENCENADOR

Não. Isso apenas provaria que o actor não sabe da sua profissão. O prejuízo mais grave que ele pode causar é cortar as suas réplicas ou «acrescentar» o texto (22). É lesar o autor, invadindo o seu domínio privado. É raro que se «acrescente» Shakespeare e, quando acontece, não é sem provocar comentários.

O AMADOR DE TEATRO

Mas que tem isso que ver com as indicações cénicas e em que lesa o autor o encenador quando as fornece?

O ENCENADOR

Na medida em que invade o seu domínio e intervém na arte deste último. As indicações cénicas só servem para o leitor - são supérfluas para o encenador ou para o actor.

O AMADOR DE TEATRO

No entanto, o próprio Shakespeare...

O ENOENADOR

Shakespeare só raras vezes dá indicações ao encenador. Repare-se no *Hamlet, Romeu, D Rei Lear, Otelo,* qualquer das suas obras-primas, e nada vereis a esse respeito, com excepção de, nalguns dramas históricos, menção de lugares, castelos. Mas onde está, no *Hamlet,* qualquer descrição de cenário?

O AMADOR DE TEATRO

O texto que possuo contém uma bem precisa: «Acto I, cen. I, Elsínor. Um terraço diante do castelo».

O ENOENADOR

É porque se trata de uma edição posterior, anotada por um certo Malone. Shakespeare não escreveu nada de semelhante. O seu texto tem apenas: «Actus Primus. Scena prima». - e nada mais. O mesmo no *Romeu e Julieta,* o mesmo no *Rei Lear.*

O AMADOR DE TEATRO

Bem vejo. Shakespeare contava com a inteligência do encenador para completar o cenário. Mas não é verdade que deu indicações acerca da representação? No *Hamlet,* por exemplo, encontramos: «Hamlet lança-se sobre o túmulo de Ofélia» - e noutro lugar: «Harnlet luta com ele» - e ainda: «Os assistentes separarn-nos e ambos saem da fossa».

o ENCENADOR

Nem uma palavra dessas se encontra em Shakespeare. Trata-se de pálidas invenções de diversos cornentadores, tais como os Srs. Malone, Capell, Theobald e outros que abusaram do seu direito relativamente ao texto e somos nós, encenadores, que sofremos as consequências.

o AMADOR DE TEATRO

Como assim?

O ENCENADOR

É que, um de nós, lendo Shakespeare, concebe uma sucessão de gestos diferentes, contrários aos prescritos por esses senhores e se tem a audácia de os apresentar em cena, logo aparecerão pessoas bem informadas que tomam partido, acusando o encenador de modificar as indicações de Shakespeare ou, pior ainda, as suas intenções.

O AMADOR DE TEATRO

Essas «pessoas bem informadas» de que falais ignoram, portanto, que o Poeta não dera qualquer indicação?

O ENCENADOR

Temos de admiti-lo, considerando os seus comentários deslocados. Em todo o caso, o que eu quis sa-

lientar foi apenas que o maior poeta dos tempos modernos considerava inúteis e insípidas as indicações cénicas. E, seguramente, Shakespeare compreendia qual é a missão do encenador e que comporta, entre outras coisas, a concepção da cenografia.

O AMADOR DE TEATRO

Ireis justamente descrever-me em que consiste essa tarefa.

O ENOENADOR

Precisamente. Disse-vos que o encenador lia cuidadosamente a peça, recebia uma primeira impressão e começava a ver a cor, o ritmo, o movimento da obra esboçar-se diante dele. Depois, deixando o texto durante um certo tempo, combina no seu espírito as cores que a peça lhe sugeriu: faz a sua paleta, se assim posso dizer. Portanto, quando retoma o texto pela segunda vez, sente-se envolvido por uma atmosfera, cuja propriedade ele deve, então, controlar. Depois desta segunda leitura, verá certas impressões bastante precisas acentuarem-se claramente, definitivamente, enquanto outras, mais vagas, se apagarão. Anotará as primeiras e começará, talvez desde esse momento, a esboçar certos cenários e ideias que se apresentam no seu espírito, mas o mais natural é que, antes de começar definitivamente, ainda leia a peça uma dezena de vezes.

O AMADOR DE TEATRO

Julguei que o encenador confiava a concepção da cenografia ao pintor-decorador.

O ENCENADOR

Em geral, cometem esse erro (23).

O AMADOR DE TEATRO

E em que consiste o erro?

O ENCENADOR

Nisto: *A* escreve uma peça que *B* promete interpretar fielmente; ora nada mais delicado, mais fugitivo que dar o tom, o espírito de uma peça. O meio de conservar a sua unidade será confiar a missão totalmente a *B* ou dividi-la entre ele e diferentes colaboradores, C e *D,* os quais podem ver o problema por ângulos diferentes?

O AMADOR DE TEATRO

Claro que é melhor que seja só *B.* Mas poderá desempenhar-se sozinho de uma tarefa que deveria ser feita por três?

O ENCENADOR

É, no entanto, o único meio de obter a unidade indispensável a qualquer obra de arte. Mas notai

bem que ele não vai executar uma bela maqueta, qualquer reconstituição histórica com, portas e janelas suficientes e artisticamente distribuídas; mas escolherá certas cores que lhe parecem harmonizar-se com o tom da peça e afastará outras que seriam discordantes. Depois, escolherá qualquer objecto que será o centro da sua maqueta — como um pórtico, UD1a fonte, um balcão, uma cama — em torno do qual agrupará todos os outros objectos que a peça exige 'e devem ser visíveis. A pouco e pouco fará entrar cada uma das personagens, e conceberá sucessivamente os seus gestos, a sua indumentária. Cometerá alguns erros no seu projecto; nesse caso, será necessário renunciar e corrigir o defeito, quando não é o caso de recomeçar tudo de novo. De qualquer maneira, a maqueta tem de elaborar-se lentamente, harmoniosamente, de tal maneira que agrade à vista. Enquanto compõe assim esta harmonia visual, o encenador sofre igualmente a influência da música, ,dos versos ou da prosa e, no 'sentido geral, o espírito da peça. Tudo preparado assim, a tarefa material poderá começar.

O AMADOR DE TEATRO

E em que consiste essa tarefa? Parece que todo o caminho já está suficientemente desbravado.

O ENCENADOR

Aparentemente. Mas as dificuldades surgem constantemente. Entendo por tarefa material aquela que exige ofício, como a execução dos cenários e da indumentária.

o AMADOR DE TEATRO,

Mas não pretendeis, com certeza, que o encenador pinte os cenários, corte e cosa os trajos.

O.ENCENADOR

Não, não pretendo que o faça sempre, nem por cada peça que monta — mas deve ter trabalhado nisso uma vez ou duas durante a sua aprendizagem, para adquirir a suficiente prática da profissão que lhe permita dirigir com autoridade os operários executantes. Quando tiver começado a execução dos cenários e do guarda-roupa, devem distribuir-se os papéis aos actores (24), para que os aprendam antes de os ensaios terem principiado. (Não é este o hábito, mas contínuo a falar de como deveria proceder o encenador ideal). Entretantã, cenografia e guarda-roupa estarão quasé concluídos, Não me deterei em pormenores acerca da tarefa interessante mas árdua que se empreende até essa altura, mas deveis saber que, implantados os cenários e vestidos os actores; há ainda grandes dificuldades a vencer.

O AMADOR DE TEATRO

A missão do encenador não terminou ainda? Os actores não farão o resto?

O ENOENADOR

Não. É agora que.começa o trabalho mais interessante. Os cenários e os actores com a sua indu-

mentária formam um quadro diante do encenador. Conserva no palco apenas as personagens que abrem o diálogo e procura iluminá-las.

O AMADOR DE TEATRO

Mas isso não compete ao chefe electricista e ao seu pessoal? (*)

O. ENCENADOR

No que diz respeito ao mecanismo da iluminação; mas é ao encenador que compete regular o seu emprego. E como este último é um homem inteligente e competente, imaginou um dispositivo de iluminação especial para a peça em questão, da mesma maneira que concebeu cenários e vestuário especiais. Se não atribuísse importância à «harmonia» da peça, então poderia deixar a iluminação ao cuidado de qualquer.

O AMADOR DE TEATRO

Quer dizer que observou tão cuidadosamente a natureza que pode indicar aos maquinistas como tornar um raio de sol mais ou menos oblíquo ou o grau de intensidade do luar banhando as paredes de uma sala?

(*) «Porque perde tempo a falar a alguém tão lento de espírito como esse seu amador»? pergunta urna encantadora dama que nem sequer esperou pela resposta. Evidente, no entanto: é que aos sábios não sc fala, escutam-se.-(N. do A.)

O ENCENADOR

Não, porque o meu encenador nunca procurou reproduzir os jogos de luz da Natureza. Não procura *reproduzir* a Natureza, mas *sugerir* alguns dos seus fenómenos. O encenador pode tentar ser um artista, mas não pode aspirar ao homem celeste; seria tomar ares ornnipotentes pretender fazer como faz a Natureza.

O AMADOR DE TEATRO

Nesse caso, em que se inspira ele e que é que o guia na sua maneira de iluminar cenários e personagens?

O ENCENADOR

Mas justamente os cenários e as personagens, o ritmo do texto, o sentido da peça; todas as coisas que a pouco e pouco se fundem num conjunto harmonioso; é natural que a tarefa progrida e que o encenador seja o único capaz de manter essa harmonia que criou desde o principio (25).

O AMADOR DE TEATRO

Podeis dizer-me como, nos nossos dias, se ilumina a cena e, nomeadamente, para que serve a ribalta e a luz rasante?

O ENOENADOR

É o que os renovadores de teatro bastas vezes têm perguntado a si próprios - sem .nunca encontrarem resposta - e pela boa e simples razão de que não há resposta, que nunca houve nem haverá. O melhor é fazer desaparecer a ribalta o mais depressa possível de todos os teatros e não se falar mais nisso. É uma das bizarrias que ninguém sabe explicar e que surpreende até as crianças. Em. 1812, a pequena Nancy Lake foi ao teatro de Drury Lane e seu pai diz-nos que a ribalta a surpreendeu grandemente: .

«E essa fila de lâmpadas, oh!,
Como elas brilham!-pergunto-me
Porque as puseram no chão».
- *Rejected Addresses*

Isto passava-se em 1812! e ainda hoje não estamos mais elucidados.

O AMADOR DE TEATRO

Um actor disse-me, um dia, que sem a ribalta as caras dos actores ficavam todas no escuro.

O ENOENADOR

Sem dúvida porque não lhe ocorreu a ideia de que se poderia substituir a ribalta por um outro dispo-o sitivo para iluminar as ditas caras. As coisas mais elementares escapam àqueles que não se preocuparam em instruir-se nas diversas partes do seu oficio.

Esse actor dizia-me, ainda, que sem a ribalta o público não podia ver a expressão do rosto dos actores.

O ENCENADOR

Se tivessem sido Henry Irving ou Eleonora Duse a fazer a observação, ela teria um certo valor. Mas, ordinàriamcnte, o rosto do actor é tão violentamente expressivo ou tão destituído de expressão, que seria uma bênção suprimir-se não apenas a ribalta mas toda a iluminação de cena. No seu livro «Os Cenários, a Indumentária e a Encenação no Século XVII», Ludovic Celler propõe uma explicação excelente da *origem.* da ribalta. Iluminava-se, então, a cena por meio de grandes lustres redondos ou triangulares, suspensos por cima das cabeças dos actores 'e do público; Celler é da opinião que a ribalta deve a sua: origem aos pequenos teatros populares que, não tendo meios de pagar os lustres, coloca,vam,. diante da cena, castiçais no chão. Esta hipótese parece-me bastante justa; porque enquanto o bom-senso nunca teria sugerido semelhante. falta de arte, as receitas de lotação podem muito bem ter sido a causa. Há tão pouco sentimento artístico nas bilheteiras! Um dia, dir-vos-ei algumas palavras sobre esse temível rival da Arte do Teatro. Mas voltemos a um assunto bem mais importante do' que esse da ribalta. Tendo passado em revista os diferentes trabalhos do encenador: composição dos cenários, da indumentária, da' iluminação — chegamos ao mais interessante: a encenação das perso-

nagens, a composição de todos os seus movimentos e de todos os seus discursos. Parece ter-vos parecido surpreendente que não se deixe aos actores o arbítrio de regular os seus próprios gestos e réplicas. Mas refiecti um instante na natureza deste trabalho. Quereríeis comprometer, de repente, o conjunto harmonioso que se formou a pouco e pouco, introduzindo um elemento de acaso?

O AMADOR DE TEATRO

Que quereis dizer? Em que poderia o actor comprometer o conjunto?

O ENCENADOR

Notai que o faz *inconscieniemenie !* Não quero dizer, de maneira alguma, que o actor desejasse estar em desacordo com o que o rodeia, não; mas ficaria à mercê da sua ignorância. Um pequeno número de actores é guiado por um sentido muito seguro dessa harmonia, outros não o possuem mesmo nada, mas mesmo aqueles cujo instinto é o mais justo não podem integrar-se no conjunto, fundir-se nele harmoniosamcnte, senão seguindo as instruções do encenador:

O AMADOR DE TEATRO

Os principais protagonistas, mesmo esses, não têm liberdade de se mover e de representar à sua vontade, segundo o seu instinto e a sua razão?

ü ENCENADüR

Não. Pelo contrário, devem ser eles os primeiros a seguir as instruções do encenador, porque são o centro, o próprio coração desse conjunto harmonioso.

o AMADOR DE TEATRO

E eles compreendem e .partilham essa opinião?

o ENCENADOR

Sem dúvida, mas só a partilham se se dão conta de que é a peça, a interpretação justa e verdadeira da peça a coisa essencial do teatro moderno. Quereis um exemplo? Supunhamos que se trata de representar *Romeu e Julieta.* Estudámos a peça; cenários, figurinos, iluminação - tudo está pronto e os ensaios começam. Estamos assombrados pelo tumulto furioso dos cidadãos de Verona que se batem, se cobrem de injúrias e se matam uns aos outros; horroriza-nos que nesta clara cidade de rosas, de cantos e de amor, campeie um ódio monstruoso, prestes a explodir à porta das próprias igrejas, em plena festa de Maio, sob as janelas de uma criança que acaba de nascer; logo depois — enquanto nos recordamos ainda da fealdade perversa de Montague e Capuleto, eis que caminha ao longo da rua Romeu, que será, não tarda, o amante e amado de Julieta. Assim, o actor que interpretará Romeu deverá mover-se corno uma parte, um fragmento do conjunto que tem, como disse, urna forma definida. Deverá apresentar-se diante de nós de urna maneira deter-

minada, passar num certo ponto da cena, com uma certa luz, a cabeça voltada num certo ângulo, todo o corpo em harmonia com a peça e não (como .acontece a maior parte das vezes) com os seus pensamentos pessoais, que colidem com a peça. Por mais belos que sejam, podem não concordar com o todo harmonioso, o conjunto tão cuidadosamente composto pelo encenador.

o AMADOR DE TEATRO

O encenador dirigirá todo o Jogo de cena do intérprete de Romeu, mesmo que o papel seja confiado a um actor notável?

o ENOENADOR

Absolutamente; e quanto mais inteligente e maior bom gosto tiver o actor, tanto mais fácil será dirigi-lo. Falo-vos, evidentemente, de um teatro onde todos os actores são pessoas cultas e o encenador um homem de talento excepcional.

o AMADOR DE TEATRO

Pretendeis, então, reduzir esses actores inteligentes ao estado de «rnarionnettes»?

o ENOENADOR

Fazeis-mea pergunta com o mesmo tom indignado com que a faria um actor que duvida dos seus meios. Uma «rnarionnette» não é hoje senão' um

boneco que convém, aliás, perfeitamente ao ginhol, mas nós, no teatro, precisamos de melhor que um boneco. Mas é esse o sentimento de certos actores a respeito do encenador: têm a impressão de que não passam de «marionnettes» de que ele puxa os cordelinhos, mostrando-se tão ofendidos como se se tratasse de uma ofensa pessoal.

O AMADOR DE TEATRO

Compreendo 18S0...

O ENCENADOR

Mas não compreendeis também que devem desejar ser dirigidos na sua interpretação? Pensai, por um instante, nas relações hierárquicas dos homens a bordo de um barco e. cornpreendereis melhor como encaro as que unem entre si a gente de teatro. Quem é que dirige o barco?

O AMADOR DE TEATRO

O homem do leme - o timoneiro...

O ENCENADOR

O qual obedece ao oficial de navegação, que por sua vez está sob as ordens do comandante, não é verdade? E deve obedecer-se a alguma ordem que não tenha sido dada pelo comandante?

O AMADOR DE TEATRO

Não.

O ENCENADOR

A tripulação obedece ao comandante e aos seus oficiais e fá-lo de bom grado.

O AMADOR DE "TEATRO

Sem dúvida.

O ENCENADOR

Não é a isso que se chama disciplina, quer dizer, a submissão inteira e voluntária à regra e aos princípios, o primeiro dos quais é a obediência? Vereis sem dificuldade a analogia com um teatro onde trabalham centenas de pessoas e que precisa de um mesmo género de governo. Compreendereis fàcilmente que o mais ligeiro índice de desobediência seria desastroso. Previram-se as amotinações na marinha, mas não no teatro. A marinha teve o cuidado de declarar em termos claros e peremptórios que o comandante é todo-poderoso e senhor absoluto a bordo. Os homens culpados de rebelião são julgados em conselho de guerra e condenados a penas severas, tais corno a prisão ou a demissão.

O AMADOR DE TEATRO

Pretendeis que se faça o mesmo no teatro?

O ENCENADOR

O teatro não foi criado, como a marinha, com vista à guerra, e não se sabe porque não se atribui a mesma importância à disciplina, apesar dela ser indispensável a qualquer serviço, de qualquer ordem que ele seja. Mas o que pretendo demonstrar é que enquanto não se compreender que a disciplina no teatro consiste na obediência voluntária, absoluta, ao director da cena — equivalente ao comandante — nada se poderá fazer de grande.

O AMADOR DO TEATRO

Os actores, maquinistas e os outros não fazem o seu trabalho de bom grado?

O ENCENADOR

São, meu caro amigo, as melhores naturezas do mundo. São trasbordantes de entusiasmo e de zelo; mas, por vezes, enganam-se e ei-los também prontos a revoltar-se por terem de obedecer, prontos a arriar a bandeira tão depressa C01110 a içaram, Quanto a fazê-la flutuar no alto do mastro, é outro negócio — porque o *compromisso,* a desagradável doutrina da concessão ao inimigo prejudica sempre o teatro. O inimigo é o fausto vulgar, a baixa opinião pública, a ignorância. É nessa ferida que deve pôr-se o dedo! O que não se compreendeu ainda plenamente no teatro *foi* o *valor de um alto ideal artístico* e de *um director que* o *sirva fielmente.*

O AMADOR DE TEATRO

E porque não há-de ser esse director ao mesmo tempo actor e pintor-decorador}

O ENCENADOR

Ireis nomear um comandante e ao mesmo tempo obrigá-lo a participar nas manobras do cordame? Não. O director não exerce nenhuma das profissões do teatro. Conhece bem as manobras, mas não lhe compete executá-las.

O AMADOR DE TEATRO

Mas não há numerosos exemplos célebres de encenadores que eram ao mesmo tempo actores? ;

O ENCENADOR

De facto. Mas teríeis dificuldade em provar-me que não houve rebeliões sob o seu comando. Fora todas essas questões de situação, há a da *Arte*, do trabalho. Se um actor assume a direcção da cena e é superior aos actores que o rodeiam, será naturalmente levado a fazer de si próprio o centro de todas as coisas. Terá a sensação de que se o não fizesse, o resultado seria fraco, insuficiente. Dedicar-se-á menos à peça do que ao seu papel; a pouco e pouco, deixará de encarar o seu trabalho como um conjunto, um todo. Ora o seu trabalho não basta e não é assim que pode criar-se uma obra de arte no palco.

O AMADOR DE TEATRO

Mas não pode ver-se um grande actor, e grande *artista* também, que sendo encenador não caia nesse erro e que se aplique ele próprio como actor exactamente como usa com todos os outros elementos do teatro?

O ENCENADOR

Tudo pode acontecer; mas é contrário à natureza do actor agir como aeabais de dizer; contrária à do encenador aparecer em cena; impossível a um só homem estar em dois lugares ao mesmo tempo.

Ora, o lugar do actor é no palco onde, colocado de certa maneira, entre certos cenários e certas pessoas, exprime, com auxilio da sua inteligência, certos sentimentos; e o lugar do encenador é precisamente diante de tudo isto de maneira a ter uma visão' do conjunto. Ainda que encontrássemos o actor perfeito que fosse ao mesmo tempo o encenador sonhado, não poderia, no-entanto, ,estar em dois lugares ao mesmo tempo. Sem dúvida quejá temos visto o chefe de uma pequena orquestra conduzir e tocar o primeiro violino; mas não o fez 'de seu agrado e a execução sofre com isso. E !isto não se usa nas grandes orquestras.

O AMADOR DE TEATRO

Donde deve "concluir-se que ninguém tem o direito de dirigir a cena senão o encenador - nem mesmo o autor dramático?

O ENOENADOR

Este, apenas no caso de ter estudado e conhecer a prática dos diversos ofícios do teatro, isto é, interpretação, execução de cenários e figurinos, iluminação e dança. Nunca noutras circunstâncias. Os autores dramáticos que não tiveram o teatro por berço ignoram, em geral, esses diferentes oficios. Goethe, que toda a sua vida conservou um jovem e vivo amor pelo teatro, foi, a muitos títulos, UD1 dos maiores encenadores. Mas, ligando-se ao teatro de Weimar, omite o que o grande músico que lhe sucedeu soube considerar. Goethe admite que havia no teatro uma autoridade superior à sua: a do seu proprietário. Wagner, esse, teve o cuidado de adquirir a casa e reinou como senhor absoluto, como um barão feudal no seu castelo.

O AMADOR DE TEATRO

Foi isso que provocou o Insucesso de Goethe; director de teatro?

O ENOENADOR

Certamente. Se tivesse na algibeira as chaves do teatro, a Grande Estréia não tornaria o teatro e ela própria ridículos — Weimar não traria a tradição do mais grave erro que pode cometer-se em teatro.

O AMADOR DE TEATRO

A crer na maioria dos anais do teatro não parece que se tenha grande consideração pelo artista, em cena.

O ENCENADOR

Seria fácil preencher um questionário contra o teatro e a sua ignorância da Arte. Mas não se bate num ser vencido senão na esperança de que o golpe o ponha de pé. E o nosso teatro do Ocidente está bem por baixo. O Oriente possui ainda um teatro. O nosso está no fim. Mas espero um Renascimento.

O AMADOR DE TEATRO

E quem o provocará?

O ENCENADOR

O aparecimento de um homem que reúna, na sua pessoa todas as qualidades que fazem um mestre do teatro e a renovação do teatro como instrumento. Quando esta se completar, quando o teatro for uma obra-prima de mecanismo, quando se tiver inventado a sua técnica particular, engendrará sem esforço a sua própria arte, urna arte *criadora.* Seria demasiado longo expor aqui em pormenor como esta profissão, desenvolvendo-se a pouco e pouco, se transformará numa arte independente e criadora. Já entre os artífices do teatro, uns trabalham na sua construção, outros modificam a cenografia, outros, ainda, a representação dos actores. E esses esforços devem valer alguma coisa. Mas o que é preciso compreender antes de tudo é que o resultado obtido será fraco ou nulo, tanto quanto se tentar reformar unl ou outro dos oficios do teatro, sem tentar simultâneamente no mesmo teatro reformá-los a

todos. Todo o *renascimento da Arte do Teatro depende da medida em que isto seja compreendido.* A Arte do Teatro comporta tantos ofícios diversos que é preciso ter bem em conta, desde o princípio, que é necessária uma reforma *total* e não *parcial)'* estando cada ofício em relação *directa* com os outros ofícios, nada se pode esperar de uma reforma intermitente, desigual; só uma progressão sistemática será efectiva. Eis porque a reforma da Arte do Teatro não pode ser realizada senão por aqueles - e só, por esses - que estudaram e praticaram os diversos' oficios do teatro.

O AMADOR DE TEATRO

Quer dizer, pelo vosso 'encenador ideal.

O ENCENADOR

Precisamente. No começo desta conversa disse--vos que o Renascimento do Teatro tinha por ponto de partida o Renascimento do Encenador. No dia em que este compreender a adaptação verdadeira dos actores, dos cenários, dos figurinos, das iluminações e da dança, saberá, com auxilio desses diferentes meios, compor a interpretação e adquirirá a pouco e pouco o domínio - do movimento, da linha, da cor, dos sons, das palavras que escorrem naturalmente, e, nesse dia, a Arte do Teatro retomará o seu lugar, será uma arte independente e criadora, e não mais um ofício de interpretação.

1.

O AMADOR DE TEATRO

Vejo bem o que pretendeis, mas que será a cena privada do poeta?

O ENOENADOR

Que lhe faltará no dia em que o poeta deixar de escrever para o teatro?

O AMADOR DE TEATRO

A peça...

O ENOENADOR

Estais certo disso? Não haverá mais peça no sentido em que hoje seentende.

O AMADOR DE TEATRO

Mas é necessário que haja qualquer coisa, se se pretende mostrar qualquer coisa ao público.

O ENOENADOR

Seguramente, é muito justo. Mas o equívoco resulta do facto de julgar que esse qualquer coisa tem forçosamente de ser feito de palavras. Uma ideia não é também qualquer coisa?

O AMADOR DE TEATRO

Mas falta-lhe a forma...

O ENCENADOR

Não pode o artista emprestar à ideia uma forma da sua escolha? Seria um crime odioso se o artista de teatro usasse um outro meio de expressão diferente do do poeta?

O AMADOR DE TEATRO

Não.

O ENCENADOR

Assim, para dar uma forma à idéia, não somos livres de recorrer ou de inventar os materiais que quisermos, com a condição de lhes darmos o melhor uso possível?

O AMADOR DE TEATRO

Certamente.

O ENCENADOR

Ouvi atentamente o que vou dizer-vos e meditai nisso quando voltardes para casa. Urna vez que estais de acordo com o que pretendo, eis os elementos com os

quais o artista do teatro futuro (26) comporá as suas obras-primas: com o *movimento,* o *cenário,* a *voz*. Não é simples?

Entendo por *movimento* o gesto e a dança, que são a prosa e a poesia do movimento.

Entendo por *cenário* tudo o que se vê, isto é, os figurinos, a iluminação e os cenários propriamente ditos.

Entendo por *voz,* as palavras ditas ou cantadas em oposição às palavras escritas; porque as palavras escritas para serem *lidas* e as escritas para serem faladas são de duas ordens inteiramente distintas.

Sinto-me feliz por ver que, ainda que não faça mais do que repetir o que enunciei no principio da nossa conversa, vós me pareceis muito menos surpreendido agora.

Berlim, 1905.

SEGUNDO DIÁLOGO ENTRE O AMADOR DE TEATRO E O ENCENADOR

O AMADOR DE TEATRO

Há quanto tempo não vos via! Por onde tendes andado?

O ENCENADOR

Pelo estrangeiro.

O AMADOR DE TEATRO

A fazer o quê?

O ENCENADOR

A caçar.

O AMADOR DE TEATRO

Com que então dedicando-vos ao desporto.

O ENCENADOR

Pois. Conserva a saúde e desenvolve os músculos. Trabalho melhor quando me dedico a isso.

O AMADOR DE TEATRO

Conte lá isso. Que espécie de caça? Que é que trouxe?

O ENCENADOR

Nada - porque persegui um animal que não se deixa agarrar como uma lebre ou um coelho e que é cem vezes mais matreiro do que uma raposa; aliás, o desporto não consiste em matá-lo, mas em vencer os obstáculos para chegar até ele. Não se corre o menor risco quando se chega junto dele. Caçava o Monstro da Fábula.

O AMADOR DE TEATRO

Qual? A" Quimera, a Hidra ou o Hipogrifo?

O ENCENADOR

Os três reunidos nesse monstro chamado «Teatral» (*). Surpreendi-o nas mil tocas onde. se esconde e vencí-o.

(*) Ver a nota da pág. 241.

O·AMADOR DE TEATRO

Aniquilou-o?

O ENCENADOR

Sim - domestiquei-o.

O AMADOR DE TEATRO

E foi necessário **ir** ao estrangeiro para isso?

O ENCENADOR

Evidentemente, porque só no estrangeiro me dei conta dos pontos fracos do pobre monstro. Tive medo, em Inglaterra, ouvindo os seus rugidos e as descrições terríveis que me faziam da sua caverna povoada de esqueletos. Mas, no estrangeiro, prudentemente, surpreendi-o, um dia, prestes a dançar; outra vez, prestes a imitar-me; na terceira, convidou-me a yisitá-lo no seu antro. Aceitei o convite, bem entendido - e medi o adversário. De futuro, podia vencê-lo no dia em que me apetecesse; simplesmente o pobre insignificante não me perdoaria nunca e eu tenho muito respeito por mim próprio.

O AMADOR DE TEATRO

Não percebo mesmo nada do que estais para aí a dizer, mas acredito. Simplesmente, divertir-me-ia

muito mais se tivésseis ficado aqui e montásseis algumas peças, em vez de andares, como dizeis, à caça pela Europa.

O ENCENADOR

E porque não me disséstes isso há alguns anos? Nunca teria pensado em ir para o estrangeiro, se me tivésseis manifestado o desejo de que eu ficasse. Mas, «é preciso viver», como muito bem diz o vosso critico do *Times* à Censura, não nos podemos alimentar apena.s com os restos que os outros nos trazem e eis porque eu próprio me meti ao caminho e, depois, não tive um único dia inútil.

O AMADOR DE TEATRO

Pois eu nunca estive mais decepcionado.

O ENCENADOR

Que se passa então?

O AMADOR DE TEATRO

Detesto o teatro.

O ENCENADOR

Não é possível; exagerais. Não o adoráveis, antigamente? Lembro-me que me fizestes, há anos, toda a'espécie de perguntas acercada Arte do Teatro.

O AMADOR DE TEATRO

Hoje, detesto-o, nunca mais pus os pés no teatro; as noticias, os artigos, os anúncios e as entrevistas dão-me vontade de rir.

O ENCENADOR

Porquê?

O AMADOR DE TEATRO

É isso precisamente que eu gostava de saber.

O ENOENADOR

E pretendeis o remédio? Estais esfomeado de teatro e não podeis digeri-lo tal como ele está? E quereis curar-vos. Ai de mim! Não posso curar-vos nem num dia nem no espaço de uma vida; mas 'posso dizer-vos que esse velho amor pelo Teatro há-de voltar.

O AMADOR DE TEATRO

Já me haveis dito o mesmo há muito tempo e isso só tornou as coisas ainda mais difíceis.

O ENOENADOR

Era isso mesmo que eu desejava. Mas paciência. Hoje creio poder fazer melhor.

O AMADOR DE TEATRO

Não mè faleis mais de Arte do Teatro e dos seus templos, ou dos três elementos que o compõem, a saber; o movimento, o cenário e a VOZ; porque tudo isso me parece tão terrível como vos parecia o vosso monstro Hipogrifo. Tudo isso é demasiado vasto, desmedido e irrealizável. Precisaria de esperar seis mil anos antes que isso chegasse e mudar, entretanto, de crença e de hábitos - portanto, não falemos mais nisso!

O ENCENADOR

Entendido; nem mais uma palavra sobre esse terrível assunto, até que mo permitis.

O AMADOR DE TEATRO

Agora já me sinto melhor. Não sei porquê, mal vos vejo chegar, apodera-se de mim um medo terrível e toda a esperança me abandona. Pergunto a mim próprio: «Ele vai recomeçar? Vai falar-me da Arte do Teatro dó Furuto? Não que eu ponha em dúvida o que medizeis, mas é o vosso tom tranquilo que me sufoca. Não haveria nada de melhor do que poder ajudar-vos a realizar o vosso sonho, mas não sei por onde começar e vós tendes o ar de crer que, uma vez expostas, as vossas idéias estão já realizadas - e não deixais nada para os outros.

O ENCENADOR

Não é, de maneira alguma, essa a minha intenção.

O AMADOR DE TEATRO

É possível, mas não é essa a impressão que me dais.

O ENCENADOR

Lamento. Mas como prometi não tornar a abordar a Arte do Teatro, deseja ao menos que nos vamos divertir corn os seus negócios? Reservemos duas poltronas esta noite para urna opereta.

o AMADOR DE TEATRO

Há dois anos que não ponho os pés no teatro, graças à nossa última conversa, e convidais-me a voltar ao teatro de Variedades?

O ENCENADOR

Exactamente. Ao teatro de Variedades, duas poltronas na coxia da terceira fila.

Há alguns anos, falei de uma obra colossal; falei do Teatro e o alcance das minhas proposições assustou-vos. Mostrei-vos demasiadas coisas. Depois, ainda mostrei mais. Tudo isso vos desencorajou. Hoje mostrarei menos e sob um aspecto menor. Não tereis razão de vos queixardes de mim. Falei-vos outrora como artista — e os artistas, como os aviadores, levantam voo. Hoje falarei 'como um encenador, que é menos um artista que um administrador; depois, com o risco de vos aborrecer, falar-vos-oi do ponto de vista *prático.*

O facto de não irdes há dois anos ao teatro é a prova de que amais o teatro. Tendes um novo ideal que não vedes realizado em cena. Arriais ainda o Teatro e ficareis encantado por encontrardes Ulua boa razão para lá voltar. Ei-la: o teatro precisa de vós.

O AMADOR DE TEATRO

Talvez, mas já não tenho interesse. Não consIgo explicar-vos porquê, sem ferir aqueles que outrora me davam prazer.

O ENOENADOR

Por exemplo?

O AMADOR DE TEATRO

Se digo que acho cabotino o actor que neste momento representa no Lyceum, ele ficará ofendido; se, digo que acho vulgar a peça que o Élyseum apresenta magoarei o encenador que conheço pessoalmente, e nem por isso conseguiria que, quer o actor quer o encenador, mudassem. Não posso riem aplaudir corno outrora, nem queixar-me como faço agora convosco, motivo por que já não tenho qualquer interesse.

O ENOENADOR

Se se fizesse desaparecer o que vos desagrada, renasceria o vosso interesse?

O AMADOR DE TEATRO

Logo.

O ENCENADOR

Uma vez que não sou nem actor nem encenador, dizei-rne, então, o que vos contraria no Teatro.

O AMADOR DE TEATRO

Tenho o sentimento de trair o que amava outrora.

O ENCENADOR

Ah! Mas fostes vós que haveis mudado depois-e não o teatro.

O AMADOR DE TEATRO

Talvez.

O ENCENADOR

E haveis desenvolvido o vosso sentido estético. Terei eu diante de *mim* o espectador ideal em pessoa, pertencendo a esse público que há tanto tempo Londres procura «educar»?

O AMADOR DE TEATRO

É exigir demasiado, porque eu não sou tão ideal como isso. Mas talvez tenhais razão: desenvolvi-me.

O repertório e os actores não variaram assim tanto de há dois anos a esta parte, enquanto que eu posso ter mudado completamente de ponto de vista.

O ENCENADOR

E tudo o que vedes em cena parece-vos hoje o que o mundo parecia, antigamente, o Hamlet, «gasto, envelhecido, chato, inútil» (*). Mas tendes de ser prático. Julgai as coisas razoàvelmente. Admitis que não foi a cena que mudou, mas vós que haveis evoluído. Pois deveis evoluir uma vez ainda, não para voltardes atrás, mas para irdes mais além.

O AMADOR DE TEATRO

Explicai-vos.

O ENCENADOR

Haveis encarado o teatro de dois pontos de vista diferentes; colocai-vos num terceiro, mais elevado, e vereis como descobrireis ainda mais coisas. Neste momento, dedicais ao teatro um interesse bastante limitado, análogo àquele que todo o inglês liga aos assuntos do seu país. Vós não aprovais simplesmente o governo actual, eis tudo. Há tantos partidos no teatro como nas câmaras do Parlamento. Lá se encontram os equivalentes dos conservadores, dos liberais, dos radicais,

(*) *Hamlet,* Acto I, Cerro 4. - (N. do A.)

dos socialistas, dos trabalhistas - e encontramos, mesmo, entre nós, as sufragistas. Todos esses partidos se têm em grande conta e não há nenhum mal nisso. Mas acima desses diversos agrupamentos, há os Imperialistas ou, se quereis, os Idealistas. Outrora, vós pertencíeis a um desses partidos. Supunhamos que éreis conservador. Na realidade pouco vos preocupáveis com a doutrina, mas dizíeis-vos conservador e depressa vos haveis cansado dos processos dos vossos «leaders». Não queríeis desertar do partido e, não sabendo que atitude adoptar, ficastes desencorajado.

O AMADOR DE TEATRO

Mas não podia voltar a casaca e passar para o partido oposto?

O ENOENADOR

COIU certeza que não. Mas, não pertencendo a qualquer grupo, nada vos impede de serdes Imperialista. Emprego esta palavra para exprimir o mais alto ideal, ainda que eu não saiba exactamente a acepção em que a tornais. Mas sirvamo-nos dela à falta de outra para designar o partido universal, a vasta confraria das pessoas que partilham e contudo toleram as vistas mais diversas e as mais opostas.

O AMADOR DE TEATRO

Serei, então, Imperalista. Mas preciso de saber o que devo fazer para o ser.

O ENCENADOR

Seja, voltai a ser vós próprios. Marcai lugares para *Twelfth Night* no His Majesty's Theatre, no Elizabethan Stage Society para a adaptação de *Samson Agonistes*, no St. James para a última peça do Sr. Pinero. Esta noite ireis ao Gaité, amanhã, ouvireis a *Paixão*, de Bach, em St. Paul; depois de amanhã, à noite, ireis ao Empire, e, à tarde, ao cinema de Oxford Street. Não deveis deixar, também, de ir aplaudir a nossa grande actriz no papelde Portia, nem de ver todas as representações da British *Empire* Shakespeare Society. Fareis tudo isto fàcilmente em dez noites e, se durante o dia vos sobrar tempo, tratai de seguir as conferências do Sr. Arthur Jones sobre o Drama, de assistir a um ensaio no Drury Lane e de conseguir um convite para uma reunião da Associação dos Artistas Dramáticos. Assim vereis o que há de melhor e de pior em todos os géneros e prometo-vos que recomeçareis a amar o teatro.

O AMADOR DE TEATRO

Ora adeus I Sei que não o conseguirei. Tinha a certeza de que íeis recomendar-me tudo ISSO; e foi isso precisamente o que eu fiz há dois anos.

O ENCENADOR

Fostes bem atingido.

O AMADOR DE TEATRO

E não é a vós que o devo? Há alguns anos, haveis-me descrito o teatro do futuro, os seus templos, a sua arte admiráveL.. etc.... Isto de um lado e o teatro moderno de outro deram-me muito que pensar e como não posso aceitar nem um nem outro abstenho-me.

O ENCENÁDOR

Vinde ao estrangeiro e mostrar-vos-oi, no Norte da Rússia, um teatro que vos encantará. .

O AMADOR DE TEATRO

Porquê?

O ENCENADOR

Porque, sem ser um templo nem nada do que vos surpreende no meu programa, é, no entanto, o teatro mais bem organizado da Europa. É o exemplo vivo do que a renovação sistemática pode conseguir num teatro.

Aí vêem-se peças, actores, actrizes, encenadores, cenários, a ribalta, as gambiarras, a imitação da realidade, como por todo o lado - mas com esta diferença que deixa a perder de vista todos os outros teatros: há duas espécies de teatro, o teatro natural e o teatro convencional. Os teatros da Europa são convencionais e aquele de que falo é-o também, na medida em que se serve dos mesmos meios convencionais

que a Ópera de Paris ou o His Majesty's, de Londres. Mas toda a diferença consiste no emprego que se faz desses meios. Aliás, a sua administração difere da dos outros teatros da Europa. Ainda que os administradores sejam todos semelhantes aos da Inglaterra, o resultado é completamente diferente, porque estes se recordam de ensinamentos que os nossos nunca receberam.

O AMADOR DE TEATRO

Em vez de indicações tão vagas, gostaria que me désseis pormenores precisos sobre a organização desse teatro. Em que diferem as suas encenações das dos outros? Não me dizíeis que se servem dos mesmos processos?

O ENOENADOR

De facto, servem-se, como em qualquer outro lado, de actores que se maquilham, de telões pintados e engradados, da ribalta e das gambiarras, dos fonógrafos, do verso livre e de tudo o mais; mas servem-se com gosto.

O AMADOR DE TEATRO

Mas não há outros teatros na Europa onde se faz o mesmo?

O ENOENADOR

Nos outros teatros da Europa não se estudou metodicamente esses estranhos meios de convenção e por

isso não se sabe fazer deles um uso notável; os telões pintados têm o ar de que o são - o que não tem em si qualquer interesse.

O AMADOR DE TEATRO

Suponho que os colaboradores desse teatro russo usam desses meios com mais bom gosto do que noutro lado porque possuem mais conhecimentos técnicos.

O ENOENADOR

Evidentemente. Se, em lugar de um estudo superficial, eles se dedicam a um estudo sério, *profundo* dos meios do teatro, resulta que a sua técnica tem de ser mais aperfeiçoada. Eis um exemplo do que digo. Considerem.os a questão dos efeitos luminosos.

Há pelo menos nove ou dez processos conhecidos de representar o luar em cena. Há aquele que usava outrora a companhia de Bottom e Quince; aqueles, que honram os nossos dias, da faustosa escola de reconstituição, em Inglaterra; a maneira de o figurar empregado na Ópera e de que se ocupa o prof. Hercomer. Aliás, estes diversos processos não diferem entre si senão pela maior ou menor negligência com que os autores observaram a maneira como a própria Lua se comporta na natureza. Pois bem, depois de ter estudado esses dez processos diferentes, os artífices do teatro de Constan (27) descobriram mais seis, de que só conservaram um único, o melhor. E esse bate todos os que se usam na Europa - do ponto de vista técnico,

compreenda-se. Porque em Arte, não se trata de reproduzir o luar em cena e, aliás, não estamos agora a falar de arte. Mas, desse ponto de vista técnico, esse luar é o mais vizinho da realidade que jamais se viu no teatro de há séculos para cá.

O AMADOR DE TEATRO

Como pode afirmar uma coisa dessas se não tem ainda meio século de idade?

O ENCENADOR

É verdade; mas os truques usados no teatro e, em particular) os truques para representar qualquer 'fenómeno de Natureza, nunca foram esquecidos. É com que se preocupam mais. Note bem que não advogo a causa do teatro de Constan, como não defendo qualquer encenação em que se pretenda introduzir efeitos realistas; mas é'a primeira vez que esses efeitos se produzem aceitàvelmente, que o trabalho não é precipitado, que não se contornam dificuldades «fazendo como da última vez».

O AMADOR DE TEATRO

Isso só prova que no teatro de Constan têm um espírito mais independente e renunciam mais fàcilmente do que noutro lado aos truques clássicos; mas isso não prova que fazem seja o que for corn mais bom gosto.

O ENCENADOR

É, em todo o caso, mais próximo da Natureza. E com certeza que encontrais mais bom gosto no que é segundo a Natureza do que segundo a convenção teatral.

O AMADOR DE TEATRO

Certamente. Mas como adquiriram os colaboradores desse teatro essa *perfeição* técnica que lhes permite utilizar os mesmos meios do teatro com mais bom gosto?

O ENCENADOR

Pelo trabalho. Há uma quantidade de gente que estuda e estuda mal. No teatro de Constan os estudos e as experiências são feitos mais cuidadosamente.

O AMADOR DE TEATRO

Talvez tenham também mais talento.

O ENCENADOR

É possível. Mas o talento também se desenvolve pelo estudo.

O AMADOR DE TEATRO

Há qualquer coisa em Constan que se pareça com uma escola onde se possa aprender?

O ENCENADOR

Sim, o seu teatro é uma escola. Trabalham de manhã à noite durante todo o ano, salvo um intervalo de algumas semanas no Verão. Em Inglaterra, pelo contrário, acontecerá, muitas vezes no ano, que só se encontram no teatro os maquinistas, o encenador e alguns empregados. 'Em Constan, o teatro está todos os dias e todas as noites cheio de gente, e os alunos assistem aos ensaios não para se entreterem, mas para observarem atentamente cada palavra, cada jogo de cena.

O AMADOR DE TEATRO

Que entende por alunos?

O ENCENADOR

Cada qual. Toda a gente estuda. A começar pelos dois directores (o terceiro só se ocupa da parte administrativa), que estudam tanto como todos os outros. Vêm" a seguir, os primeiros comediantes '(homens e mulheres). 'Há cerca de uma dúzia, qualquer deles tão notável Gomo não importa que vedeta na Europa. Mas que digo eu? Qualquer' deles é melhor actor do que as mais famosas estrelas da Europa. Vêm depois vinte e quatro actores e actrizes a que se chama «utilidades secundárias». Muitos '.deles são bastante brilhantes para fazer parte da primeira categoria, mas ainda não fizeram uma aprendizagem suficientemente longa.

O AMADOR DE TEATRO

Como? Então, quando um actor dá provas de qualidades excepcionais, não passa imediatamente ao primeiro plano?

O ENOENADOR

Claro que não. Só o conseguirá quando tiver adquirido a soma de conhecimentos julgada indispensável, por mais dotado que seja. Além dos já citados, há ainda uma vintena de jovens alunos, na maioria saídos das universidades; e não se escolhem as rapa":" rigas apenas porque têm um físico agradável, mas como nos homens, pela sua capacidade.

O AMADOR DE TEATRO

Não se faz o mesmo nos outros países?

O ENOENADOR

De maneira nenhuma. Em Inglaterra, por exemplo, metade das jovens actrizes são contratadas só porque são bonitas.

O AMADOR DE TEATRO

Mas admitis que o físico é de uma grande importância para uma actriz?

O ENCENADOR

Sem dúvida, isso também deverá fazer parte dos seus estudos. Mas não acode ao espírito de qualquer actriz inglesa que isso deva fazer parte do seu trabalho — é uma parte que reclama muita inteligência c estudo —, que devem saber tornar-se belas. Entre as actrizes de mais talento em Inglaterra, algumas estão longe de ser o que pode chamar-se uma bonita mulher, quer dizer que os seus traços não são nada regulares, que a sua tez não tem o brilho da de uma camponesa da Irlanda, mas sabem dar tal ou tal ar de seu agrado. Assim como um actor deve saber imitar uma máscara grotesca, a actriz deve saber tornar-se bela quando quer. Quando todos se compenetrarem desta verdade, não se verá mais argumentar com a beleza para conseguir um contrato.

Mas voltemos aos estudos do teatro de Constan. Há ainda, abaixo dos alunos, os estagiários: os jovens que pretendem ser admitidos no teatro na qualidade de alunos. . Precisam de trabalhar um 'certo tempo — uni ou dois anos, creio — antes de serem candidatos à escola. Depois, submetem-se a um exame na presença dos directores, encenadores e actores e alguns deles são admitidos.

O AMADOR DE TEATRO

De que género de exame se trata?

O ENOENADOR DE TEATRO

Cada candidato recita um poema e um fragmento que estudou.' Deste exame ressalta claramente todo o

valor dos directores do teatro, mais ainda do que as qualidades dos jovens russos que se apresentam; estes, de facto, não diferem sensivelmente de candidatos a outras cenas, quanto aos dons artísticos. No que diferem dos aspirantes aos outros teatros é pela sua cultura muito mais vasta, pelo conhecimento de línguas estrangeiras, pela sua bagagem literária, artística e científica.

Uma vez admitidos na escola, trabalham todo o dia durante um certo número de anos; à noite, pode acontecer que se lhes exija que interpretem «papéis mudos». Assim, durante o tempo de estudo, estão quase todas as noites no palco; ao fim de alguns anos, é-lhes oferecido um pequeno contrato no teatro onde trabalham. Constituem, desta maneira, uma companhia permanente de uma centena de pessoas.

O AMADOR DE TEATRO

Que entende por companhia permanente?

O ENCENADOR

A mesma coisa que por exército permanente.

O AMADOR DE TEATRO

Quer dizer que os actores não abandonam o teatro para procurarem melhores contratos noutro lado?

O ENOENADOR

Não, pela simples razão de que não pode haver melhor contrato. Não *existe'* ambição mais elevada para um actor russo do que fazer parte do teatro de Constan.

O AMADOR DE TEATRO

Verdadeiramente, um actor de talento de outro teatro procuraria tornar-se societário dessa companhia?

O ENOENADOR

É muito natural. Mas precisaria de algum tempo para se adaptar à atmosfera especial criada por esta companhia e, para o conseguir, teria de, a princípio, sujeitar-se a pequenos papéis.

O AMADOR DE TEATRO

Sendo a natureza do trabalho que se pratica nesse teatro tão diferente da usada nos outros) qualquer pessoa ficará, a princípio) desorientada?

O ENOENADOR

Precisamente.

O AMADOR DE TEATRO

Todos os alunos se preparam para serem actores?

O ENCENADOR

Sim.

O AMADOR DE TEATRO

Não se formam, então, encenadores?

O ENCENADüR

É preciso ter sido actor antes de se tornar ericenador. Só em último lugar se formam encenadores. Depois de ter sido actor durante vários anos, pode acontecer que este ou aquele prove qualidades de encenador. Para isso, estão ao seu alcance as oportunidades de se revelar.

No fim de cada temporada, a escola representa um certo número de cenas extraídas de. dez ou doze peças. Em 1909, os alunos tinham escolhido, entre outras, *Elga e a Ascenção de Hannele Mattern,* de Gerhardt Hauptmann; um drama de Sudermann; *Quando Despertaremos de entre os Mortos,* de Ibsen; *La Locandiera,* de Goldoni; *A Cidade Morta,* de D'Annunzio; O *Avarento,* de Moliere; mais três ou quatro peças de autores russos.

Estas cenas são representadas todos os anos por alunos diferentes, aos quais se atribui diferentes encenadares. As representações realizam-se à tarde, na presença de parentes dos alunos, dos directores do teatro e de toda a companhia e permitem a revelação das qualidades tanto dramáticas como de encenadores latentes nos alunos. O que observei em 1909 pare-

céu-me, de facto, notável. Cada encenador dispõe de tudo o que o teatro pode fornecer, excepção feita, bem entendido, a cenários novos, que não podem pintar-se para a circunstância; mas o encenador pode revelar-se pelo emprego judicioso do que se põe à sua disposição.

O AMADOR DE TEATRO

Haveis-me falado, da outra vez, de um encenador ideal que reuniria todos os talentos na sua pessoa; de um homem que teria sido actor, depois desenhador de cenários e figurinos; que conheceria as técnicas da iluminação e da dança - o sentido dos ritmos; que seria capaz de dirigir os ensaios dos actores; capaz, numa palavra, de acabar pela sua invenção a obra que, do ponto de vista cénico, o poeta deixara incompleta. Havia no teatro de Constan qualquer coisa de parecido?

O ENOENADOR

Encontrei o que mais se aproxima. Nesse teatro, há muio .poucas coisas que os respectivos encenadores não saibam fazer.

O AMADOR DE TEATRO

Apesar disso, muita gente vos responderia que, no fim de contas, esse teatro só difere dos outros pela maior consciência posta em todas as coisas.

O ENCENADOR

Tentarei indicar-vos em que consiste a diferença essencial que o caracteriza. Já falei da sua organização. Já tratei de vos mostrar quanto é superior a qualquer outro o método que seguem lá; mas percebo que se não possa verdadeiramente compreender a razão que faz a superioridade desse teatro sem ter visto os homens que ele formou e, mais do que isso, o homem que presidiu a essa formação: o director. É nele que está o segredo do teatro, segredo que ele levará para a cova. Conversando com ele compreenderícis o que quero dizer; mas ainda que descobrísseis esse segredo não conseguiríeis obter qualquer vantagem prática.

O AMADOR DE TEATRO

E vós, que haveis conhecido o director, conseguistes penetrar esse segredo?

O ENCENADOR

Claro que sim, mas não saberia fazê-lo compreender a ninguém, pela simples razão de que é uma das coisas elementares que nenhuma persuasão pode fazer nascer, nem nenhuma oposição abalar ou qualquer raciocinio explicar.

O AMADOR DE TEATRO

A saber?

O ENCENADOR

O seu *amor apaixonado pelo teatro,* de que vos direi, sem receio de parecer profano: «Não há maior amor do que esse, do homem que consagra a sua vida à sua obra».

O AMADOR DE TEATRO

Não haverá outras pessoas, em qualquer outro lado, que amem o teatro da mesma maneira?

O ENOENADOR

Não, de maneira alguma. Há sempre outras coisas que passam à frente da obra e pelas quais dariam a vida: a glória e o dinheiro. Só em troca deste ou daquela consentiriam em dar a sua vida. No teatro de Constan, há um único desejo: o de fazer o melhor trabalho. Não acrediteis que seja severo a respeito dos outros teatros. Estou pronto a dizer a cada um deles qual o objectivo do seu trabalho e no que difere do teatro de Constan.

Evoco no meu espírito os melhores teatros da Europa e vejo muito nitidamente o que eles se propõem. Claro que há muitos teatros que eu ignoro e onde se encontram colaboradores para os quais estou a ser desagradável englobando-os nesta acusação, mas só falo dos teatros que conheço. São, corno se diz, os primeiros teatros da Europa; são os últimos, na minha opinião. E, no entanto, poderiam muito bem igualar o teatro de Constan, isto é, serem de primeira ordem,

se fossem animados pelo mesmo *amor apaixonado pelo teatro.*

Mas passemos à sua administração. Está confiada a uma comissão composta por um presidente, cinco membros e um secretário. A comissão conta cinco artistas nos sete membros. O capital é representado por uma sociedade por acções constituída por comerciantes da cidade de Constan e. cujos negócios são, como nas sociedades análogas, geridos por um conselho de administração.

o AMADOR DE TEATRO

Até aqui não difere em nada dos outros teatros.

O ENCENADOR

Na verdade? É assim tão frequente que os artistas estejam *em maioria* numa comissão deste género? Não esqueça este facto. Mas repare: suponha que eu tenha encontrado pessoas com bastante confiança em mim para investirem cinquenta mil libras na criação de um Teatro de Arte em Inglaterra; qual seria o estado de espírito dos accionistas se no relatório do fim do ano se anunciasse que não havia um centavo de dividendo?

O AMADOR DE TEATRO

Examinariam as contas e, verificando um excesso de despesas sobre as receitas, mudariam provàvel-

mente a direcção e aconselhariam que se apresentassem peças mais acessíveis ao público e susceptíveis de provocar maiores receitas.

O ENOENADOR

E porque fariam isso?

O AMADOR DE TEATRO

Porque tinham investido o seu dinheiro na mira do lucro.

O ENOENADOR

Supunhamos que vós éreis um dos accionistas e que eu vos avisava de que antes de um, dois ou até três anos, nada receberíeis - que diríeis, conhecendo já o «déficit» da primeira temporada?

O AMADOR DE TEATRO

Pediria pará verificar exactamente a situação.

O ENOENADOR

Não vos retirarícis imediatamente?

O AMADOR DE TEATRO

Começaria por examinar a questão a fundo.

O ENCENADOR

Não seria, portanto, apenas a questão do dinheiro que vos interessava, mas o próprio empreendimento?

O AMADOR DE TEATRO

De facto, mas como homem de negócios o meu objectivo seria, acima de tudo, fazer um investimento vantajoso de capital.

O ENCENADOR

E acreditais que poderia ser um bom cálculo continuar a comanditar um teatro que não dá dividendos os três, quatro ou cinco primeiros anos?

O AMADOR DE TEATRO

Não, não creio,

O ENCENADOR

Explicai-me, então, como homem de negócios, como *foi* possível encontrar em Constan homens de negócios que consentiram em não ter dividendos antes de dez anos?

O AMADOR DE TEATRO

Isso parece-me, de facto, inexplicável; a menos que eles tenham feito do investimento do seu dinheiro

uma questão secundária e o tenham oferecido ao progresso da Arte. É, aliás, dar-se a um belo luxo que eu, pessoalmente, se tivesse uma grande fortuna, me orgulharia de cultivar.

O ENCENADOR

Mas ainda há pouco vos queixáveis de que o vosso gosto pelo teatro ia diminuindo; vós sois bastante rico - eis encontrado o meio de reanimar o vosso gosto perdido. Interessai-vos por um teatro desta ordem. Em vez de dizer que o teatro tem necessidade de vós, direi, antes, melhor: sois, por excelência, o homem de que ele precisa. Mas vejamos, antes de vos decidirdes a um tal passo, que tem um tanto de aventura, que nada podereis ganhar a todos os titulos sem nada perder do vosso dinheiro. Reportemo-nos ao teatro de Constan e vejamos o que lá se faz.

O AMADOR DE TEATRO

Ao fim de quanto tempo se obtiveram os primeiros dividendos?

O ENCENADOR

Ao fim de dez anos.

O AMADOR DE TEATRO

Isso pode acontecer em mais de um teatro. É sinal de que o negócio é mau, mas também acontece noutros empreendimentos.

O ENOENADOR

Sem dúvida; mas o que é mais raro é encontrar ao fim de dez anos a mesma lista de accionistas do começo, lista que não só não variou, mas até aumentou. Não é extremamente encorajador?

O AMADOR DE TEATRO

Ao mesmo tempo encorajador e sugestivo. **De** facto, magnífico. Mas será possível noutro lado?

O ENCENADOR

Porque não há-de ser?

O AMADOR DE TEATRO

Porque vi projectos semelhantes falharem em Inglaterra.

O ENOENADOR

Mas alguma vez foram postos em prática?

O AMADOR DE TEATRO

É pouco provável porque duvido muito de que se encontre alguém em Inglaterra que se pareça com os accionistas de Oonstan. A cena, na Inglaterra e na América, não é mais do que uma nova empresa comercial destinada a dar dinheiro.

O ENCENADOR

É o mesmo na Rússia e em toda a .Europa. Mas se foi possível encontrar trinta ou quarenta accionistas na Rússia, também se encontrarão em Inglaterra. O Novo Teatro, em Nova York, não é precisamente um teatro deste género? Acreditais que os seus fundadores terão quaisquer lucros nos *dois* primeiros anos?

O AMADOR DE TEATRO

Deixarão passar dois, três anos antes de receberem dividendos; mas não esperarão dez anos, ainda que o objectivo principal, fundando esse teatro, não tenha sido ganhar dinheiro.

O ENCENADOR

Sim, e que foi então que decidiu esses milionários a comprometer fundos nesse teatro?

O AMADOR DE TEATRO

Sem dúvida porque compreenderam que era preciso tentar qualquer coisa a favor do teatro na América, como ocupam as melhores situações, pensaram que lhes competia, a eles, esse esforço.

O ENCENADOR

Mas se daqui a cinco anos, admitamos, o público achar perfeitas as criações desse teatro, o qual, por outro lado, .ainda não dá lucros - acreditais que os

fundadores continuarão a mantê-lo? Ou não estarão inclinados a julgar essas criações menos perfeitas, pelo facto de o teatro não dar dividendos?

O AMADOR DE TEATRO

Se têm a certeza de que o público está encantado, teimarão. Mas, se o público está satisfeito, não deve concluir-se que o teatro esgotará as lotações todas as noites?

O ENCENADOR

Senão casas esgotadas, isso quer dizer, pelo menos, salas bastante cheias todas as noites. Mas as despesas de um teatro deste género são consideráveis. O de Constan não deixou de encher as salas durante dez anos e as despesas excedem as receitas.

O AMADOR DE TEATRO

E a isso não deve chamar-se um mau negócio?

O ENCENADOR

Não tenho opinião no que diz respeito a negócios. Mas deixai-me expor claramente as coisas, e depois decidireis vós próprios: eis um teatro russo que fez casas cheias; que montou peças consideradas perfeitas; que é o primeiro teatro do Pais; e que realizou o que se propôs. Não chamais a isto um bom negócio? Não

será um negócio vantajoso ter adquirido uma reputação sem igual na Europa? Ter conquistado um grande público e a colaboração devotada de accionistas devotados?

O AMADOR DE TEATRO

Parece.

O ENOENADOR

E não estais de acordo em que os accionistas têm de futuro o meio de ganhar quanto quiserem?

O AMADOR DE TEATRO

Como assim?

O ENOENADOR

Construindo um segundo e grande teatro e fazendo «tournées» mundiais.

O AMADOR DE TEATRO

E onde se irão buscar os fundos necessários se, como disse, mal se começa agora a ter dividendos?

O ENOENADOR

Encontrar-se-ão. Como? Veja-se a obra realizada nestes últimos dez anos. Nada assustou os colaboradores desse teatro; nada os impediu de fazer o

que quiseram. Construirão esse teatro, continuarão a montar as melhores obras da maneira mais perfeita e servirão de exemplo ao resto da Europa.

O AMADOR DE TEATRO

Um exemplo bastante dispendioso, no entanto!

O ENOENADOR

Não tão dispendioso corno vos parece, se quiserdes reflectir um instante. Acredita-se fàcilmente, na Europa, que a maioria das pessoas na Rússia se interessa menos pelas artes do que em qualquer outro lado. É uma reputação que os russos partilham com os ingleses. Acredita-se também, de maneira geral, que são uma raça de selvagens - e deram com o seu teatro artístico a prova manifesta do contrário. É, portanto, verdadeiramente, um teatro nacional, no melhor sentido da palavra, porque os seus accionistas prezam acima de tudo os interesses da sua pátria. Esse teatro, percorrendo a Europa, daria a conhecer a cultura; o refinamento e a ousadia russos. Em suma, é um muito judicioso empreendimento comercial desenvolvido numa vasta escala e os ingleses não se arrependeriam de seguir o seu exemplo. O dinheiro aplicado nesse teatro não se perdeu e em breve veremos os seus frutos. Não é da minha opinião?

O AMADOR DE TEATRO

Certamente. Mas, encarando as coisas sob esse ângulo, afastamo-nos completamente do teatro comercial.

O ENCENADOR

Evidentemente. Falo aqui do teatro como propriedade nacional.

O AMADOR DE TEATRO

Sim. Mas vamos, justamente, ter um Teatro Nacional em Inglaterra.

O ENCENADOR

De maneira nenhuma. O que vamos ter é um teatro para a alta sociedade. Como o é, na minha opinião, o Novo Teatro de Nova York — um teatro para a «fina flor». E ninguém tem necessidade, e menos do que todas as outras as pessoas da alta sociedade, de morrer de tédio durante as mornas representações a que por. aí se assiste. Esses teatros aborrecem e prejudicam todas as cidades da Europa. É a Ópera de Paris, o Schauspielhaus em Berlim, em Viena, em Munique. Não são de maneira alguma teatros nacionais no verdadeiro sentido da palavra. As pessoas que, em Inglaterra, querem fundar um verdadeiro teatro nacional, são iguais às que criaram o de Constan. .E se este teatro tem de custar ITIUitO, é preciso ainda que não seja aborrecido. O que se diz que será o «Teatro Nacional» que se propõem fundar em Londres, só o será de nome. Não há .programa determinado e são, todavia, os seus projectos o que se invoca para pedir subscrições. Mas não serão as subscrições

que alguma vez lhe darão talento e gosto. Ora são precisas uma e outra coisa ao teatro ele que falamos. Os russos, para criar o seu Teatro Nacional, começaram por fundar um teatro de arte e por experimentar durante dez anos a sinceridade das suas intenções. Que método vos parece mais apto a criar um teatro nacional bem organizado - inglês ou russo? E qual seguiríeis se tivésseis vós próprio um teatro?

O AMADOR DE TEATRO

O método russo - se tivesse para isso o mesmo pessoal e se me colocasse do mesmo ponto de vista.

O ENOENADOR

O seu ponto de vista não difere sensivelmente do dos directores ingleses; porque estes estão de boa fé quando nos afirmam que o seu objectivo é realizar as mais belas criações possíveis. Talvez o pessoal seja de temperamento diferente. Mas encontrareis rapazes tão inteligentes e tão apaixonados aqui como lá, e se são talvez menos intuitivos, menos rápidos a apanhar as intenções - os ingleses terão, por sua vez, mais espírito de disciplina.

O AMADOR DE TEATRO

Assim, poderíamos criar aqui um teatro análogo ao teatro de arte de Constan?

O ENCENADOR

Não apenas poderíamos fundar um — mas dois **ou** três.

O AMADOR DE TEATRO

Seria excelente.

O ENCENADOR

E prático; não é verdade?

O AMADOR DE TEATRO

Prático; de facto. Estou de acordo.

O ENCENADOR

Ah 1 Com que então estais pronto a admitir e até a adoptar agora o que já *está feito* ! Se aquilo que vos disse não passasse de uma ideia na qual eu tivesse confiança absoluta; terieis acreditado da mesma maneira que ela seria praticável? Vós sois; certamente; a melhor das pessoas do mundo; mas; que diabo, sois mais timorato que uma mulher. O Teatro de Arte de Constan existe há mais de dez anos; portanto não precisais de mais nada senão crer e não tendes outra expressão que não seja «prático; de facto».

O AMADOR DE TEATRO

Mas não é verdade? Como quereis pedir a qualquer pessoa de bom-senso que acredite num projecto que não foi ainda posto à prova?

O ENCENADOR

A prudência nunca é de todo má, mas, é o excesso de prudência, enraizado nos ingleses, que tem destruído muito nobres ideias às quais seria' apenas necessário um pouco 'de apoio para se tornarem realidade. Não é o socorro pecuniário de que os ingleses se mostram tão pouco pródigos, é o seu apoio moral que falta a maioria das vezes, o que indica que nesta espécie de coisas não foram feitos para a generosidade do coração.

E, ainda que esse sistema russo seja muito prático - corno admitis - para um teatro modernoobrigado a abrir todas as noites as suas portas ao público, que diríeis de um método mais prático ainda de estudar a Arte do Teatro?

O AMADOR DE TEATRO

Acho que... Mas é melhor que vos expliqueis pnmeuo.

O ENCENADOR

Eis o que quero dizer: o objectivo de qualquer teatro ideal e do seu director é exceder-se-na Arte que

tem a felicidade de servir. Deve prosseguir incessantemente o seu ideal, tratar de ir sempre mais além e, por conseguinte, olhar para longe.

O AMADOR DE TEATRO

Os directores do teatro de Constan têm vistas curtas?

O ENCENADOR

Eles vêem bastante longe no que diz respeito ao seu próprio teatro; têm vistas mais curtas no que diz respeito à Arte do Teatro. É que eles têm de representar todas as noites e essa é para eles uma das maiores dificuldades a resolver. Se pudessem fechar o teatro por um período de cinco anos e consagrá-lo todo aos seus ensaios, poderiam mais fàcilmente prosseguir o Ideal que é, como dissemos, o objectivo de todos os teatros modelos.

O AMADOR DE TEATRO

Seria 'uma medida demasiado grave fechar um teatro desse género por um período tão grande.

O ENCENADOR

Medida demasiado grave, não há dúvida, mas tão grave como, as circunstâncias que a impõem. A maioria dos teatros da Europa poderiam fechar as suas portas

ao público durante cinco anos, para se consagrar aos seus estudos, que não ganhariam grande coisa com isso. Mas o teatro de Constan é uma excepção e talvez descobrisse o mistério da nossa Arte. E a nossa vista tem de alcançar bastante longe para medir toda a gravidade da situação actual do teatro.

O AMADOR DE TEATRO

Mas ninguém conseguiria ver para além do ponto de fuga, no horizonte; é nesse ponto extremo, penso cu, que se detém a vista do director de teatro. É o mais longe que ele pode alcançar.

O ENOENADOR

Evidentemente. Mas não deveis esquecer-vos de que, à medida que, avançamos, o ponto de fuga se desloca. Vemos, portanto, mais longe do que anteriormente. Eis porque o director artístico de um teatro que procura de uma para outra vez ultrapassar-se terá constantemente .os .olhos fixados nesse ponto extremo do horizonte e realizará assim o seu desejo imutável, e no entanto sempre mudável, de progredir, por mais lentamente que avance. Estamos de acordo?

O AMADOR DE TEATRO

Inteiramente:

O ENCENADOR

Tudo o que está diante dele, por mais longe que a sua vista se estenda, é para ele realizável. À medida que avança um passo, cinco passos, cem passos, vê urna, cinco, cem vezes mais longe, e realiza um, cinco, cem novos progressos. Assim, materialmente, os seus progressos serão ilimitados, contanto que olhe bastante longe diante dele e, para ver extremamente longe, basta que tenha avançado tão longe quanto a sua vista alcance. Ora diz-se que a arte é longa e a vida é breve. Pensais que lhe 'resta muito tempo para se atrasar ou será urgente que, se quer progredir, se meta imediatamente ao caminho?

O AMADOR DE TEATRO

Que avance, sem se atrasar, mas com prudência.

O ENCENADOR

Sim, que caminhe resolutamente e prudentemente. E qual é a melhor maneira de atingir um objecto visível para nós?

O AMADOR DE TEATRO

Ir direito a ele.

O ENCENADOR

E essa maneira triunfa sempre?

O AMADOR DE TEATRO

Noventa vezes em cem, .penso eu.

O ENOENADOR

E eu também. Direi mesmo noventa e nove vezes em cem, quando se vai direito àquilo que se pretende atingir. A centésima vez deixo-a ao sabor da Fortuna. Agindo assim, não ganhará o director muito tempo?

O AMADOR DE TEATRO

Sem dúvida, mas que tem tudo isso a ver com o teatro?

O ENOENADOR

Lá voltamos',' Mas vejamos ainda: nao será agir praticamente, quando desejamos ver uma coisa, ter os olhos abertos? E se queremos revê-la, fixar os olhos na direcção em que a apercebemos? E chegados ao *sitio* onde a vemos, não será prático, se apercebermos qualquer coisa, dirigirmo-nos para ela à fim de a atingirmos?

O AMADOR DE TEATRO

Sem dúvida.

O ENOENADOR

Nesse caso, acabais de confirmar o que sempre tive por verdadeiro: a saber, que é não somente justi-

ficado, mas praticamente lógico, que o artista dotado de imaginação se dirija para o que viu, num momento dado, na sua imaginação. Mas ainda uma última questão, meu caro: acreditais que todos nós possamos ver as mesmas coisas?

O AMADOR DE TEATRO

É muito pouco provável.

O ENCENADOR

Tenho, então, o direito de pensar que essa coisa que eu vi e que os outros ignoram pode, da mesma maneira que me pareceu curiosa, interessá-los? Ora se eu não a mostrar, vós não a conhecereis talvez nunca, portanto, pràticamente falando, até que eu a torne visível, essa coisa só a mim pertence.

O AMADOR DE TEATRO

Admitamo-lo.

O ENOENADOR

E 'como, naturalmente, não desejaria mostrá-la deformada ou destruída, é preciso que empregue, para a colocar sob os vossos olhos, o método...

O AMADOR DE TEATRO

....mais prático, se desejais evitar qualquer obstáculo.

O ENOENADOR

E que entendeis vós por «prático»?

O AMADOR DE TEATRO

Prático significa: o que é possível executar.

O ENOENADOR

E só há uma maneira de executar as coisas?

O AMADOR DE TEATRO

Há geralmente várias. Porque mo perguntais?

O ENOENADOR

Perdoai a segunda intenção, mas queria ter a certeza de que não confundíeis o sentido «prático» com o de «corrente» ou ainda o de «terra a terra».

O AMADOR DE TEATRO

Certamente que não.

O ENOENADOR

É que se tornou muito vulgar deturpar o sentido da palavra «prático»; sobretudo no que diz respeito ao Teatro. Mas continuemos. Supunhamos que essa

coisa que eu possuo e desejo mostrar-vos indcmne, não seja susceptive1 de ser posta sob os vossos olhos. Há muitas coisas que estão nesse caso. Se é uma ideia, uma abastracção, como o Pólo Norte, por exemplo. O Pólo Norte não é mais nem menos que uma ideia. Se eu digo, por exemplo, que vi o Pólo Norte, não ficareis mais bem informado do que se eu disser que vi o Paraíso.

O AMADOR DE TEATRO

É verdade.

O ENOENADOR

Enquanto, que se eu digo que vi um campanário, tereis dados familiares para representar uma imagem. Não conseguiria levar-vos ao Pólo Norte sem um *esforçoconsiderâuel* tanto da vossa parte como da minha; mas posso dar-vos uma noção ou uma prova da existência do Pólo Norte num 'certo ponto do globo. Tenho-de proceder com grande precaução. Será preciso que a prova que vos forneça da existência do Pólo Norte seja bem evidente e, ainda que isto não vos custe o menor esforço, a mim custará duas vezes mais, a não ser que tenhamos procurado juntos as provas.

É que se me limito a *dizer* que vi o Pólo Norte, sem outra prova em que me apeie, isso não bastará para vos convencer de que seja verdade — enquanto

admitiríeis sem discussão que eu tenha visto um campanário (*). Dizei-rrie, porém, o que seria para vós uma prova suficiente de que vi o Pólo Norte?

O AMADOR DE TEATRO

O testemunho que poderieis dar na presença de sábios ou de pessoas competentes, com observações, amostras, etc.... a apoiar.

O ENCENADOR

Isso bastaria para provar a veracidade do que afirmasse? Mas não poderíeis dar pessoalmente a prova a vós próprios?

O AMADOR DE TEATRO

Não. Eu não sou competente, não teria outro meio de me interessar pela descrição que me terieis feito senão recorrendo a especialistas aos quais forneceríeis provas.

(*) Pedir a prova de todas as coisas, pequenas ou grandes, é sempre prova de fraco espírito. Mas perguntar a prova só das grandes coisas, aceitando as pequenas, é índice de espírito ainda mais estreito. Se se admite que a demonstração tem um valor qualquer, ela tem um valor absoluto. As provas não têm valor? A questão não teve resposta até agora. - (N. do A.).

O ENOENADOR

Mas poderíeis tomar interesse pela minha descrição, agarrarde-vos a qualquer coisa que não compreendíeis?

O AMADOR DE TEATRO

Certamente, apesar disso poder parecer estranho à reflexão.

O ENOENADOR

Mais do que podereis pensar, o que existe de mais estranho é quanto nos falta de espontaneidade e de coragem moral. Se tivéssemos conservado uma e outra, não exigiríamos essas provas materiais e acreditaríamos mais fàcilmente nas grandes verdades. De qualquer maneira, é bastante divertido verificar; no que não vemos nem compreendemos, dependemos inteiramente daqueles que crêem e compreendem e é como deve ser, porque é assim. Mas continuemos. Recorreríeis, portanto, ao julgamento de árbitros competentes aos quais eu teria fornecido as provas da minha expedição. Ora, a fim de relatar as observações, sondagens, amostras naturais que estabeleceriam essas provas, seria preciso estar cuidadosamente equipado e bem secundado, É preciso, para viajar no desconhecido, quer dizer, correr perigos, não escolher o barco, a tripulação, os instrumentos, as provisõesysern reflectir maduramente. Não se deve tomar nem demasiado nem muito pouco de qualquer coisa. E, numa viagem através de uma região desconhecida,

onde as condições naturais são tão desfavoráveis, onde a natureza hostil parece desafiar-nos a desvendar o seu segredo, é necessário prever todos os extremos. Mesmo que tudo tenhamos preparado com o maior cuidado, prcduzir-se-ão acidentes que poderão pôr a nossa expedição em perigo.

Agora que estamos preparados e prontos a partir, considerarei por um instante o que estamos prontos a empreender. Vamos enfentar uma perigosa e penosa expedição no desconhecido, para trazermos algumas provas tangíveis do mundo conhecido. Já não trazemos a ideia em si, mas, se assim posso dizer, a sua orla, o seu envolvimento. Porque se do desconhecido só trouxéssemos a ideia, a abstracção, tomar-nos-íeis por loucos, enquanto que se exibíssemos as provas materiais, estaríeis tranquilizados sobre o nosso estado mental.

O AMADOR DE TEATRO

Que cunoso paradoxo!

O ENCENADOR

Aceitemo-lo, porque se é do envolvimento da ideia que precisais, tê-lo-eis, ainda que isso seja o que nos custa mais esforços. Voltemos, todavia, ao Teatro. E deixai-me falar da sua Arte perdida outrora e que; segundo a bela expressão de um poeta «ficou sepultadadois mil anos sobas pirâmides, tão grave é».

O AMADOR DE TEATRO

Mas falar-me-eis num sentido prático?

O ENOENADOR

Ûnicamente nesse sentido.

O AMADOR DE TEATRO

,, Indicar-me-eis o meio prático de ressuscitar essa arte entre n6s?

O ENOENADOR

Proponho-vos ir descobrir ou" mais exactamente, reencontrar a Arte perdida do Teatro e isto por meio de uma expedição realizada ràpidamente e sem despesas inúteis aodominio onde essa arte se sepultou.

O AMADOR DE TEATRO

E que método empregareis?

O ENOENADOR

O mais simples: um método renovado das explorações polares. Há. mais de. uma analogia entre a descoberta da Arte do Teatro e a ·do Pólo. Ambos se encontram no desconhecido; num e noutro caso possuímos certos indícios do lugar provável onde faremos as nossas descobertas; uma e outro estão rodeados de mistério e, segundo creio, são o próprio refúgio do mistério e da beleza.

Preparando a nossa primeira expedição ,(porque prevemos várias desde já) seguiremoso método praticado por Nansen. Começaremos por calcular o nosso tempo - isto é, que levaremos três a quatro anos em preparativos, considerando que o plano já estava em estudo há mais de seis anos.

Foi, pelo menos, assim que 'Nansen preparou a sua expedição de 1893:

«Examinando a longa lista das expedições precedentes e os seus equipamentos - -escreve: ele no seu livro *Extremo Norte* - surpreendemo-nos ao observar que nunca foram construídos navios especialmente adaptados. O 'maior número de 'exploradores 'serviu-se de barcos que na sua origem não se destinavam a navegar entre os gelos. Facto tanto mais surpreendente, se pensarmos nas sornas consideráveis despendidas para o equipamento de algumas dessas expedições. Às vezes, havia tanta pressa de partir que não chegava a haver tempo de preparar cuidadosamente o equipamento. Algumas vezes, até, só se fizeram os preparativos alguns meses antes da partida projectada. No entanto, a expedição de que falamos não pôde ser equipada tão ràpidamente e, enquanto a. expedição propriamente dita levou três anos, os preparativos duraram o mesmo tempo, enquanto o plano foi elaborado nos nove anos anteriores.

«Archer traçou, plano após plano, o barco da expedição; construíram-se sucessivos modelos que foram postos da parte. Introduzíamos-lhes incessantemente novos aperfeiçoamentos. O tipo que adcptámos pode parecer muito feio, mas a nossa expedição demonstrou que ele estava adaptado aos seus fins».

Eis os longos e minuciosos preparativos necessários antes de empreender esta exploração.

O AMADOR DE TEATRO

.E foram bastante dispendiosos, como será, sem dúvida, o vosso projecto.

O ENCENADOR

Teremos, seguramente, necessidade de um concurso financeiro, tanto como de um auxilio moral; tê-Ios-emos.

O AMADOR DE TEATRO

Como podeis sabê-lo?

O ENCENADOR

Um instante: a seu tempo, abordarei a questão financeira. Quando o nosso projecto estiver bem apoiado, quando nos tiverem sido asseguradas 5.000 libras por ano (28), durante cinco anos — não precisarernos de mais — eis o projecto que poremos em execução: construiremos a instalaremos uma escola que apetrecharemos com o que for necessário.

Compreenderá dois teatros: um ao ar livre, outro coberto. Essa duas cenas, coberta e ao ar livre, são indispensáveis aos nossos ensaios; ora numa ora noutra,

por vezes nas duas ao mesmo tempo, poremos sucessivamente à prova todas as nossas teorias e consignaremos os resultados.

Essas observações, quer escritas, quer desenhadas, fotografadas, registadas com auxilio de cinemat6grafo ou de gramofone, não serão públicas, mas documentos exclusivamente reservados aos membros da escola.

Munir-nas-emas, igualmente, de instrumentos destinados ao estudo da luz e do som naturais, assim como de outros capazes de produzir artificialmente uma e outro e que, dando-nos noções mais completas, levar-nos-ão a criar instrumentos aperfeiçoados capazes de dar com mais pureza a beleza do som e da luz.

Adquiriremos também instrumentos destinados ao estudo do movimento, dos quais alguns especialmente inventados para o efeito. Teremos ainda um prelo, todas as ferramentas de marcenaria e carpintaria, uma biblioteca bem guarnecida e todos os acessórios dos teatros modernos.

Assim apetrechados, estudaremos o palco tal qual é nos nossosdias, com o fim de descobrirmos os defeitos que o reduziram ao extremo em que se encontra. No teatro coberto, faremos a anatomia do teatro moderno.

O pessoal da escola consistirá, a exemplo da natureza, de um chefe, de um corpo e dos seus membros. O chefe - o director - será designado por eleição. Será mais fácil encontrar os membros executivos, sendo a sua tarefa menos difícil. Não haverá, ao todo, na escola, mais de trinta homens. Nenhuma mulher.

Reparai bem nestes dois pontos: em primeiro lugar teremos uma escola prática para o estudo do som, da luz, do movimento ou, como eu dizia outrora, da voz, do cenário e da acção.

Em segundo lugar contaremos ao todo com trinta artífices que, quer separadamente quer em conjunto> prosseguirão o estudo dos assuntos atrás referidos> a fim de experimentarem os princípios do teatro moderno. *Fiz-me* compreender?

O AMADOR DE TEATRO

Perfeitamente. Mas em que é que o vosso método se parece com o dos exploradores árcticos?

O ENCENADOR .

Nisto: escolheremos um centro donde irradiarão diversos destacamentos à descoberta de todas as regiões do mundo do Teatro que nos são desconhecidas. Ao mesmo tempo, voltaremos a terras já percorridas> com o preconceito de que nunca foram conscienciosamente exploradas. Não contamos encontrar ai nada de precioso> mas esse reconhecimento não é menos necessário. Desde que seja possível, caminharemos mais além para o desconhecido. E da mesma maneira que os grupos para uma certa zona regressam ao ponto escolhido como centro de operações — assim os nossos investigadores desenvolverão as suas investigações em certos domínios que exploram com cuidado e donde, quando tiverem recolhido suficientes informações> nos enviarão os resultados das suas observações.

Se este ttabalho avançar tão rapidamente como ousamos esperar> no espaço de um ano levaremos um pouco mais longe o centro das nossas operações. Se, pelo contrário> encontrarmos mais obstáculos do que esperávamos> mantê-la-emas onde estava.

Sobretudo, chamo a vossa atenção para o facto de que não deslocaremos a base de operações senão quando estivermos absolutamente seguros das vantagens da nova posição. Transportaremos, assim, sempre mais para diante o centro de operações para facilitar as comunicações com aqueles destacamentos que se afastaram para muito longe, novdesconhecido.

Graças a esta organização e munidos dos recursos necessários, poderemos multiplicar as tentativas para atingirmos o nosso fim. É o único sistema que me parece impôr-se e não vejo outro mais prático, porque este assegura sempre um 'êxito de uma ordem' ou de outra. Lembrai-vos quantas observações e informações importantes se devem àqueles que, sem terem atingido o extremo Norte, percorreram zonas onde muitos viajantes os tinham precedido.

Ao fim de um ano, os nossos anais conterão a indicação de coisas até então desconhecidas; marcarão datas, relatarão experiências de um valor inapreciável não apenas para nós próprios com vista às nossas tentativas futuras; mas também 'para aqueles que retomarem as nossas 'investigações rio dia em que precisemos de renunciar.

O AMADOR DE TEATRO

Nesse caso, pensais que os vossos esforços não serão inteiramente coroados de êxito?

O ENOENADOR

Pelo contrário', creio que teremos um êxito excepcional; mas quanto à esperar um êxito *definitivo* é uma

proeza que excede tudo, porque não existe, provàvelmente, nada de «finito» neste mundo, Mas parece-vos bom o meu método?

O AMADOR DE TEATRO

Para falar francamente: acho o vosso plano ideal para o vosso objectivo, que é igualmente ideal. Mas encontrareis um apoio? E, para começar, acreditais ter o apoio dos representantes mais eminentes da profissão teatral?

O ENCENADOR

Que quereis dizer?

O AMADOR DE TEATRO

Com a mesma franqueza: Sir Herbert Tree, por exemplo, ou Sir Charles Wyndham, Arthur Bourchier, Weedon Grossmith, Cyril Maude...

O ENCENADOR

Actores-directores de teatro, numa palavra.

O AMADOR DE TEATRO

Sim, mas além dos nomes de todos aqueles que em Inglaterra estão envolvidos no mundo das Artes -

.e de outros ligados aos poderes públicos — quero citar--vos ainda um certo número de artistas-no estrangeiro. Acreditais que o teatro na Europa vos daria o seu apoio? O teatro de França, quer se trate da Oomédie--Française ou dos teatros de Antoine e de Sarah-Bernhardt? Sereis auxiliado pelo teatro alemão? Os teatros imperiais ou reais, ou o de Reinhardt, por exemplo, ou ainda o Künstler Theater de Munique? E que farão a Holanda, a Suécia, a Rússia e a Itália? O Teatro de Constan,' de que me haveis falado, ou a Duse, cujo ideal me tendes citado frequentemente? E a Américai'... O que desejaria saber é de quem esperais apoio, porque é essa a primeira condição para a realização do vosso projecto.

O ENCENADOR

Haveis citado algumas das personalidades mais conhecidas do mundo do Teatro. Se a escola que projectamos trabalhar num sentido contrário aos seus interesse, não lhe darão o seu apoio. Mas vejamos se assim é: não encontraremos entre aqueles que citámos alguns idealistas convictos? Os directores do Teatro de Constan seriam desses, sem a menor dúvida. Teríamos o seu apoio. Eleonora Duse? Não nos recusaria certamente o seu - nem também Reinhardt, em Berlim. Quanto a Sir Herbert Beerbohm Tree não se verá o seu nome na companhia daqueles que acabarnos de enumerar, mas antes associado àquelas pessoas desencorajadas, cujo espírito de aventura os abandona. É mais provável, enfim, que Sarah Bernhardt e Antoine aprovassem o nosso programa e

julgá-Io-iam possivelmente prático se tivessem oportunidade de o ler e de o examinar.

O AMADOR DE TEATRO

Limitar-se-iam todos a dar-vos o seu apoio moral?

O ENCENADOR

E que outra coisa querieis que me dessem? São grandes trabalhadores numa profissão muito diferente da nossa e já se abusou demasiado da sua generosidade tão conhecida. Mas não desejariamos mais do que nos apertassem a mão e nos desejassem felicidades.

O AMADOR DE TEATRO

Muito bem - mas, o capital? - Onde o encontrarieis ? É muito bonito um punhado de desejos, 'mas pràticamente não serve para nada.

O ENCENADOR

É possível que tenhais razão, se bem que nem tudo se resuma ao resultado prático que se pode tirar. Esperamos ser subvencionados pelo Estado,

O AMADOR DE TEATRO

A vossa confiança fazia-me suspeitar dessa esperança. Mas antes de o Estado conceder o seu apoio é

preciso provar-lhe duas coisas: primeiro, que haverá vantagens; em segundo lugar, que essas vantagens ultrapassarão as despesas.

O ENOENADOR

É justo. Vejamos como o estado beneficiaria:

O teatro age sobre o público de duas maneiras: ou o instrui ou o diverte. Mas isso pode fazer-se de muitas maneiras. Quanto a vós, que é que fala mais à inteligência: o que se vê ou o que se ouve?

O AMADOR DE TEATRO

O que se vê, parece-me.

O ENOENADOR

E o que é que vos parece mais fácil de compreender: o que é belo ou o que é feio; o que é nobre ou o que é vulgar?

O AMADOR DE TEATRO

Depende do objectivo que prossigamos: se o nosso objectivo é instruirmo-nos, ser-nos-á mais fácil com o que é belo e elevado; se, pelo contrário, procuramos divertir-nos, o que é feio e grosseiro pode ter um efeito ainda mais imediato.

O ENOENADOR

O que é belo e nobre é, portanto, menos divertido?

O AMADOR DE TEÂTRO

Receio bem que sim.

O ENOENADOR

.No entanto, .que ,é, então, 'que, visto ou ouvido, arrebata todo o vosso ser, não ser á...

O AMADOR DE TEATRO

...o belo, o verdadeiro? Sim, qualquer coisa que ultrapassa qualquer definição.

O ENOENADOR

De acordo. Mas não entra nisso também uma parte de divertimento? Porque se nos arrebatamos, sorrimos e o sorriso é o prelúdio do riso. Não se tratará até do melhor dos nossos divertimentos? E que, todavia, foi suscitado em nós pela visão de coisas belas e nobres, donde se evidencia que o melhor, do nosso divertimento é semelhante ao melhor do nosso ensinamento.

O 'AMADOR DE TEATRO

Ao que parece. .

O ENOENADOR

Dizíamos que o Teatro diverte *ou* instrui; acabamos de ver que ele pode fazer urna 'e' outra coisa,

quando os seus espectáculos são os mais nobres e mais belos. No entanto, esse sentimento a que, à falta de melhor expressão, chamarei «o arrabatarnento de todo o nosso ser», é um sentimento agradável?

O AMADOR DE TEATRO

O melhor que se pode experimentar.

O ENOENADOR

. De maneira que, se virdes esse arrebatamento em certos rostos de um auditório, concluireis que tendes diante de vós pessoas que se sentem mais felizes do que se os seus rostos tivessem uma expressão tensa e cansada?

O AMADOR DE TEATRO

Certamente.

O ENCENADOR

. Mas preferíeis ver esses rostos sorridentes ou pensativos?

O AMADOR DE TEATRO

Um rosto pensativo não é necessàriamente sombrio. No entanto, preferia vêr esses auditores sorrir.

O ENCENADOR

Porquê?

O AMADOR DE TEATRO

Porque isso me disporia a sorrir como eles.

O ENCENADOR

Ora aí está uma boa resposta. Mas dizíeis-me antes que as coisas vistas nos informam melhor do que as coisas ouvidas. Quereis dizer-me com isso que compreendemos mais depressa e mais fàcilmente o que vemos do que o que ouvimos?

O AMADOR DE TEATRO

É exactamente isso que quero dizer.

O ENCENADOR

Supunhamos que vemos um belo cavalo de raça à solta no campo. Saltará, arqueará o dorso, lançará soberbos olhares. Se nunca tivéssemos, antes, visto um cavalo, nenhuma descrição conseguiria dar-nos uma impressão tão exacta como a que tivemos vendo?

O AMADOR DE TEATRO

É exactamente assim..

O ENOENADOR

Pensais que, se nos tivessem feito uma descrição verbal desse cavalo, enquanto o tivéssemos diante dos olhos, essa descrição' nos ajudaria a compreender o que víamos?

O AMADOR DE TEATRO

Não, só nos perturbaria, desviando a nossa atenção concentrada a observar o animal.' Só nos prejudicaria em vez de nos esclarecer. A impressão visual arrisca-se a confundir-se com a auditiva, quando as duas se produzem ao mesmo tempo.

O ENOENADOR

Seja; mas seria a mesma coisa se esse cavalo, brincando, manifestasse a sua alegria c o .seu ardor com um relincho?

O AMADOR DE TEATRO

Seria diferente; esse relincho ajudar-nos-ia a compreender melhor; os nossos sentidos seriam mais penetrantes.

O ENOENADOR

O relincho do cavalo seria mais explicito do que um belo discurso? Talvez até vos provocasse um sorriso, ao ouvi-lo?

O AMADOR DE TEATRO

É provável.

O ENOENADOR

Reconheceis, então, que teríeis uma percepção *perfeita:* ao mesmo tempo que observáveis um belo espectáculo, ouvíeis uma expressão de alegria causada por isso mesmo que parecia tão nobre, e teríeis Uln sorriso de inteligência. Não haveria também alguma coisa que vos tornasse pensativo?

O AMADOR DE TEATRO

Não, não; estaria apenas encantado.

O ENOENADOR

Justamente; e não se pode esperar essa fruição completa senão num teatro onde o ensino e o divertimento nasçam espontâneamente da vista e da audição de uma coisa bela. Esse gozo seria menor onde encontrásseis sóos ensinamentos sem os divertimentos. Seria menor ainda, onde só houvesse o divertimento sem o ensinamento.

Lembrai-vos .de que só falei no prazer no seu sentido 'mais .elevado e do verdadeiro ensinamento num sentido idêntico, quer dizer, que mostrei que se poderia, que se deveria ligá-los um ao outro; que são até de essência tão próxima que quase não podem separar-se.

O AMADOR DE TEATRO

E, no entanto, fazem-se deles duas coisas distintas, porque no «rnusic-hall» ressoam os gritos e as gargalhadas mais ruidosas, enquanto no teatro do Lyceum só se vêem caras vincadas, durante a representação do *Rei Lear* ou do *Hamlet.*

O ENGENADOR

Ia dizer isso precisamente. Essa cisão demasiado marcada em Inglaterra é-o muito menos na Alemanha, onde se ouvem menos risos grosseiros no «Music-hall: — e onde se vê, pelo contrário, menos esforço e mais pensamento nos rostos dos espectadores que assistem a uma tragédia. Num teatro perfeito, o espectáculo não contrairia nem dilataria os músculos do nosso rosto mais do que as células cerebrais ou as fibras do nosso coração. Pôr-nos-ia inteiramente à vontade. E é na busca desse bem-estar mental e físico que deve trabalhar o Teatro .e a sua Arte.

O AMADOR DE TEATRO

Mas o teatro perfeito não é possível.

O ENCENADOR

Corno? Que dizeis? Estamos em Inglaterra, não é verdade? E penso que sois inglês. Penso, portanto, que deveis retirar semelhante afirmação.

O AMADOR DE TEATRO

Tendes um ar tão terrível, que me apresso a fazê-lo.

O ENCENADOR

Ainda bem. Agora que estamos de acordo em que é possivel criar um teatro perfeito em Inglaterra, vejamos como havemos de consegui-lo. Será preciso, como haveis dito, para obter o apoio do Estado, provar-lhe que há qualquer vantagem. Ora se fundarmos o mais perfeito teatro do mundo, não será isso uma vantagem para o Estado? E nós criá-lo-emos depois de alguns anos de investigações, segundo o método de exploração que já indiquei.

O AMADOR DE TEATRO

Não me haveis mostrado, até agora, como as despesas do vosso empreendimento serão inferiores aos beneficios que o Estado virá a retirar, o qual não terá vantagem se as receitas não forem superiores às despesas.

O ENCENADOR

Vou fazê-lo tão resumidamente quanto possível, se bem que não possa, numa simples conversa, mostrar as provas que forneceria em pormenor a uma comissão encarregada de examinar o meu projecto.

As nossas despesas, nos cinco primeiros anos, elevar-se-iam, como disse, a 25.000 libras (29). Talvez

esta importância vos pareça considerável. Vejamos, no entanto, o que ela representa na realidade.

Representa o total das despesas da expedição polar de Nansen em 1893-96.

- O preço de um quadro da National Gallery.

- O custo da montagem de três a cinco peças no Drury Lane ou no Bis Majesty's Theatre.

- O que custou, só por si, em Inglaterra, em 1908, a reconstituição de um torneio medieval.

- Representa, ainda, uma quarta' parte das receitas auferidas por Sarah Bernliardt na sua «tournée» em França, em 1880-81.

- Um terço, aproximadamente, do .que custou só o «Triunfo da Paz», em 1634 (*).

- Representa menos de metade dos investimentos para a ampliação e o apetrechamento do Lyceum Theatre, em 1881.

- E apenas uma quinta parte das receitas de uma única «tournée» de Irving aos Estados Unidos (**).

Continuais a crer que 25.000 libras sejam uma importância tão exagerada para cobrir as despesas de um empreendimento tão importante como o nosso, durante cinco anos?

O AMADOR DE TEATRO

Já não creio, depois das comparações feitas.

(*) «Triunfo da Paz». Cf. Symonds: *Os Predecessorss de Shakespeare,* p. 27. - (N. do A.)

(**) BRERETON:. *Vida de Iroing,* p. 312. — (N. do *A.)*

O ENCENADOR

Imaginai agora o que o público despende todos os anos nas diversas experiências dramáticas para que contribuiu; porque cada peça nova, tanto em Londres corno na província, é nos nossos dias um *ensaio,* um esforço honesto - ainda que seja incompleto e destituído de método — para o aperfeiçoamento da encenação e da arte dramática.

O público vê nesses ensaios obras de arte conseguidas, quando na realidade lhe apresentam *esboços* desajeitados concebidos com as melhores intenções e desastrosamente mal realizados.

Não seria menos oneroso para o público se o Estado ou um particular milionário ou o próprio público pagasse a soma relativamente restrita de 25.000 libras destinada a cobrir as despesas de uma séria experiência prática confiada a gente competente - em vez de continuar a despender 2.500.000 libras (30), como hoje acontece, em experiências feitas precipitadamente e .sern método.

O AMADOR DE TEATRO

O público dispensa, por ano, uma soma tão considerável?

O ENCENADOR

Vejamos se as minhas contas são exactas. *Admitamos* que há cem teatros em Inglaterra (*). *Admi*

(*) Há -mais de seiscentos. - (N. do A.)

tamos que arrecada, cada um, 250 libras por noite (**) e que dão espectáculos cem noites por· ano (***).

Mesmo avaliando tudo por baixo, chegamos ao total de dois milhões e meio de libras despendidas todos os anos pelo público em pura perda. Respondi à segunda pergunta?

O AMADOR DE TEATRO

Não. Eu perguntei se os benefícios que o Estado retiraria do vosso empreendimento ultrapassariam as despesas. Só haveis mostrado que essas despesas seriam ínfimas comparadas com outras despesas oficiais ou particulares, mas resta provar que o Estado cobriria as 25.000 libras.

O ENCENADOR

Verifiquemos desde já. Ao fim de cinco anos, a Escola entregará ao Estado o fruto das suas investigações. Os trabalhos compreenderão:

1.o A demonstração prática do melhor método a seguir para construir e dirigir um teatro nacional, segundo um tipo ideal, e de uma maneira que se julgava até agora irrealizável.

(**) O Lyceum, em 1881 fazia 328 libras por noite. — (N. do A.)

(***) Os teatros fazem mais de duzentas noites de espectáculos por ano. - (N. do A.)

2.° O aperfeiçoamento, pela simplificação dos engenhos mecânicos; da cena moderna.

3.° A instrução e preparação de encenadores e maquinistas.

4.° O ensinamento de actores, o qual comporta o estudo da dicção e do movimento - os dois pontos do oficio mais importantes para o actor médio.

5.° A formação de um grupo de pintores-decoradores originais e de uma equipa de electricistas perfeitamente exercitados e capazes de executar tudo quanto se lhe peça em matéria de iluminação. Basta hoje assistir a não importa que ensaio de maquinistas para se verificar que em todos os teatros a equipa de electricistas é sempre é que tem maiores dificuldades.

E isto por três razões essenciais: a primeira, porque o encenador não sabe o que quer, não conhece nem os nomes, nem o uso, nem as peças das máquinas que emprega, não sabe que resultados podem obter-se e ignora totalmente a maneira de conseguir um objectivo dado. Limita-se ao acaso, ao «efeito» fortuito. A segunda razão é que a maioria dos operários encarregados de fazer funcionar a aparelhagem durante a representação. .da noite entregam-se durante o dia a uma actividade completamente diferente, e só recebem instruções sumárias sobre o que têm que fazer. Enfim, a terceira razão é que os aparelhos são construídos sem que sé conheça o uso a que são destinados.

Por outro lado,. os electricistas são presa de mil dificuldades inúteis e que poderiam ser evitadas no. dia em que se retomasse toda a técnica da cena moderna, estudando-a de maneira a coordenar as diversas

partes que a compõem. A única pessoa que o pode fazer é o encenador; simplesmente, ele não tem vagar para.o estudo: todo o seu tempo se gasta a resolver e regular desagradáveis incidentes que demasiadas vezes se produzem entre o director, os actores, as actrizes e os figurantes. Se tem a preocupação de introduzir qualquer aperfeiçoamento, toda a gente perde a cabeça. Quando os encenadores tiverem tempo de aprender o seu ofício; quando, em seguida, se lhes der a autoridade necessária e os meios de instruírem o seu pessoal, o teatro começará a entrar pelo bom caminho. E só numa escola para esse efeito se poderá dar e receber esse ensino preparatório.

Em suma, daríamos ao Estado, em troca do seu apoio, os elementos, o embrião de um teatro-tipo realizado na prática, ao qual estaria adjunta uma escola preparatória onde se formaria o pessoal futuro desde o encenador ao maquinista, e o ensino seria concebido segundo um certo ideal que sobpretexto algum poderia ser rebaixado.

Nessa escola, tendo-se os olhos fixados no futuro e prosseguindo um ideal nitidamente determinado, não se trabalharia menos, no presente. Só se poderá procurar a Arte perdida do Teatro depois de ter atravéssado as regiões conhecidas do Teatro moderno. E assim restabeleceríamos a ordem (31). É claro?

O AMADOR DE TEATRO

Sim, compreendi. Mas prerniti-rne ainda uma pergunta. Seríeis. vós quem estaria à cabeça dessa escola?

O ENOENADOR

Não. O director seria eleito pelos membros da escola.

O AMADOR DE TEATRO

Não vos candidataríeis à eleição? Desinteressar-vos-íeis do projecto que vós próprio concebestes?

O ENOENADOR

Não. Nunca deixaria a escola, mas não teria funções de director ou de mestre.

O AMADOR DE TEATRO

Que faríeis então?

O ENOENADOR

Criaria a escola, depois pediria que me autorizassem o acesso a fim de poder estudar quando me apetecesse.. Seria demasiado longo desenvolver as razões desta atitude. Acreditai, porém, que elas não são ociosas e que me sentiria muito honrado apenas com o ser membro de semelhante escola.

O AMADOR DE TEATRO

Mas prosseguiríeis as vossas investigações; daneis à escola o concurso dos vossos talentos?

O ENOENADOR

Tenho poucos talentos e não saberia emprestá-los. Faria, de boa vontade, investigações se mo pedissem, mas creio que poderia ser mais útil à escola mantendo-me um pouco de fora.

O AMADOR DE TEATRO

E é assim que pretendeis encontrar essa Arte que se perdeu e sobre a qual estais, sem dúvida, mais informado do que qualquer outro?

O ENOENADOR

Sei muito pouca coisa, mas talvez veja melhor do que os outros em que sentido se deve procurar. Poderia indicar a orientação a seguir e, assim, secundar os esforços da escola.' Estaria sempre com ela nas suas investigações, nas suas experiências, mas nada dirigiria, nem sequer as seguiria sempre. Estaria à disposição de todos, quando apelassem para mim, mas não teria um posto fixo.

O AMADOR DE TEATRO

Perturbais-me. Provais-me que sabeis tanto ou até mais que o resto do mundo no domínio a que vós próprio haveis chamado essa Terceira Arte e falais-me dela durante horas seguidas; haveis-lhe consagrado toda a vossa vida, ofereceis-vos para organizar a escola

até um certo ponto - e chegado lá, abandonais tudo, escola> ideia e programa a um outro. Não tendes receio de que todo o vosso empreendimento seja desviado logo que saia das vossas mãos?

o ENCENADOR

Desviar-se-á> certamente> e disso depende a sua existência. Mas não estou inquieto.

o AMADOR DE TEATRO

Mas pessoalmente não tendes certos pontos de vista sobre o futuro da escola? Não teríeis pena se ela se desviasse para um caminho falso?

ü ENCENADüR

Não corre esse risco; o seu ideal agiria como um íman; é resistindo à atracção que faremos as nossas descobertas. De longe em longe> certos dos nossos colaboradores ficarão dcscncorajados. cansados - até pode acontecer que cometam erros - mas provocarão novas descobertas. Mas essas faltas não serão cometidas voluntàriarnente, para servir motivos pessoais; só serão devidas a um excesso de trabalho. E essas resistências> repito> não farão mais do que conduzir-nos ao nosso ideal.

O AMADOR DE·TEATRO

Mas o teatro moderno, ao qual votais o vosso mais solene desprezo> também ele resiste à atracção do ideal?

O ENOENADOR

É completamente diferente; a ele, é o medo que o faz resistir; a nós, a coragem que nos fará resistir. Nós sentír-nos-emos atraídos, arrastados e avança-remos, mas lentamente, deliberadamente, fazendo ao longo do caminho milhares de descobertas. Finalmente, atingiremos o que procurávamos e que nos atrai inces-santemente para si... .

O AMADOR DE TEATRO

E então?

O ENOENADOR

Então... será o que não sabemos ainda. Mas, pela minha parte, estou persuadido de que não haverá fim. Essa atracção nunca cessará; continuará sempre e sempre sentiremos esse apelo, esse convite, essa força arrastar-nos mais para diante.

Florença, 1910.

DOS ESPECTROS NAS TRAG-ÉDIAS DE SHAKESPEARE :

Uma indicação interessante para a encenação das tragédidas de Shakespeare pode deduzir-se da intervenção, nessas tragédias, de espectros ou de espíritos.

O simples facto da sua presença proíbe qualquer figuração realista das peças em que eles aparecem. Shakespeare fez deles o centro dos seus sonhos e, como uma figura geométrica, esse centro regula e determina os mínimos pontos da circunferência.

Esses espíritos dão à peça a tonalidade vnar'qual, assim como as notas na música, todas as partes deverão harmonizar-se. São parte integrante do drama e não uma circunstância exterior; são manifestações visíveis do mundo sobrenatural que envolve o nosso, exercendo sobre as nossas acções uma influência comparável à das «harmónicas» na ciência dos sons; dessas vibrações que nós não podemos perceber, mas que se confundem com os sons ouvidos e fazem a diferença que há entre o som do instrumento mais mesquinho e a amplitude soberana de um violino.

«Da mesma maneira, na ciência da vida, nas ruas formigantes, na praça do mercado, no teatro, em qualquer lado onde reina a vida, há harrnónicas, presenças invisíveis. Ao lado da multidão humana, há uma multidão de formas invisíveis, de Potências, de Forças,

de Possibilidades... Não as vemos, mas sentimo-las. Entram nas moradas dos homens e a sua vinda, por vezes, faz varrer e florir a soleira; e as potências habitam os aposentos, enquanto o fim desses homens irradia de um clarão divino e vibra de um amor mais forte. Pelo contrário, sob outros tectos, frequentados por outros espíritos inferiores, os homens vêem o seu destino agravar-se; precipitam-se numa violência, numa tirania que a eles próprios faz horror; cedem a uma força intangível e inevitável, parece, enquanto atingem os confins do desespero» (*)

. É pela magia dessas «harmônicas»; é porque o Poeta faz intervir na sua obra essas influências sensíveis ainda que invisíveis, tão impalpáveis «como a sombra de uma sombra» e pesando no entanto sobre os nossos destinos, ora maléficas ora benfazejas, que Shakes-· peare chega a resultados nunca atingidos pelos seus contemporâneos - como Middleton, no seu drama *Feiticeira* - quando tratam os mesmos assuntos.

Quando Shakespeare faz! entrar em cena o «espectro de -Bànquo» com certeza que não pensava num actor coberto de musselinas e se não tivesse sonhado com outra coisa que não fossem musselinas e jogos de luz, não teria criado o espectro do Rei no *Hamlet;* esse espectro que afasta os seus véus desde o começo da austera tragédia nada tem de uma facécia; não é um figurante revestido de armadura; não é um fantoche. É a materialização momentânea das Forças invisíveis que dominam toda a acção e é também o desafio do autor à gente de teatro para dar largas à imaginação e deixar adormecer a lógica prudente.

(*) SHORTHOUSE. — (N. do A.)

Porque todas essas aparições de espíritos que encontramos através ·da obra· de· Shakespeare não' têm nada que ver com as invenções de.um encenador de pantomimas; são as mais nobres concepções de· um nobre poeta e .dão-nos as mais claras indicações sobre o que Shakespeare pensava do teatro. «É preciso», diz Hevesi, «que a ilusão domine, porque. todas as figurações que pretendem reproduzir a realidade ·em cena não ·conseguem o seu efeito e causam .uma decepção. Os dramas de Shakespeare são obras poéticas e devem ser interpretadas e apresentadas como tais. '.. »

— Conselho que deve reter-se, especialmente quando se trata de representar aquelas peças de Shakespeare em que intervém o elemento sobrenatural.

Quando um homem de teatro pretende apresentar *Macbeth, Hamlet, Ricardo III, Julio Cesar* ou *Antônio e Cleápatra, A Tempestade*, ou o *Sonho de Uma Noite de Verão*, como devem ser dados, é preciso, acima de tudo, que se preocupe com os espíritos que se vê, porque enquanto não' o compreender,' não' os sentirá de todo o seu ser, a sua composição não terá unidade, ficando fragmentada. Mas no momento em que' se tornar uno com os espíritos, desde o instante em que apreender· a sua· relação, será movido segundo o seu ritmo — e, então, será senhor da arte de representar as obras shakespearianas. Mas é isso que os encenadores parece' não· compreenderem, interpretando de qualquer maneira as cenas onde aparecem os espectros.

Porque se· tornam tão ridiculos, tão· pouco convincentes em cena esses espectros que são' tão caracteristicos e causam' tanta impressão na leituraf É que; na cena, surgem' bruscamente, sem que se tenha preparado uma atmosfera apropriada.

O espectro aparece - grande agitação de todos os actores, das luzes, da música, de todo o publico. O espectro sai - e . todo o teatro respira, aliviado. Verdadeiramente, qualquer espectador experimenta o sentimento de que acaba de assistir a qualquer coisa de que nem se deve falar. E é assim que o grande mistério que está na origem das coisas, da vida e da morte, - a reserva infinitamente fecunda em belezas e de que Shakespeare faz a trama dos seus sonhos - passou em silêncio, abafado, sob uma tossezinha de desculpa. Somos *pueris* nesse ponto. Estamos convencidos de que um espantalho é bastante. Pomo-nos a rir quando nos pedem que figuremos um símbolo do mundo espiritual, porque ignoramos tudo dos espiritos e negamo-los. Rimos como fariam as crianças quando, como elas, nos envolvemos num lençol e gritamos: «Huuu l Huuu l — No entanto, pensai em dramas tais como o *Hamlet, Macbeth, Ricardo* 111)' que é que neles produz o mistério e o horror profundo e os eleva muito acima das vulgares .tragédias da ambição, do crime -e da derrota? Não será, precisamente, esse elemento sobrenatural que domina toda a acção de uma ponta a outra? Não será essa mistura do real e do oculto? O sentimento dessas presenças intangíveis como a morte, desses misteriosos rostos sem traços de que cremos entrever o perfil e que desaparece .mal nos voltamos? '

Em *Macbeth;* por exemplo, todo o ar está carregado de mistério j. toda a acção é conduzida por uma força invisível; e são, precisamente, essas palavras que não se ouvem, essas formas mal definidas como a sombra de uma nuvem, que dão 'ao drama a sua misteriosa beleza, e sua profundidade, o seu imenso alcance e o seu principal elemento trágico.

Se o encenador concentrar a sua atenção e a do público nas coisas visíveis e materiais, a peça perderá uma parte da sua grandeza e toda a sua significação, Mas se, pelo contrário, fizer intervir, sem o tornar grotesco, o elemento sobrenatural, em lugar de uma acção puramente material, obterá um encadeamento psicológico; terá de fazer ouvir à nossa alma, senão aos nossos ouvidos, «esse grave e contínuo sussurrar. entre o homem e o seu destino»; que nos mostre «os passos incertos e dolorosos da criatura, segundo' se aproxima ou se afasta 'da verdade, da beleza ou de Deus», e nos deixe perceber, por detrás de *Hamlet, Mucbetli* e O *Rei Lear* «o murmúrio da eternidade do horizonte (*), e terá realizado melhor a intenção do poeta, do que se mudasse os espectros majestosos em «quidams» de voz sepulcral, de máscaras amarelas e envoltos em veus -de musselina.

Vejamos, por' exemplo, a tragédia de *Mccbeth,* «em que o formidável ímpeto das potências sobrenaturais agita a onda das paixões humanas com redobrada violência» (**); todo o êxito da execução depende do talento com que o encenador saiba sugerir essas potências sobrenaturais, da medida com que o actor saiba abandonar-se à corrente do drama; ao magnetismo misterioso de que Macbeth e a sua «horda de amigos» sofrem os' acontecimentos. Parece-me vê-lo, nos quatro primeiros actos, ·em estado de hipnose, gelado, movendo-se com dificuldade ou à maneira de um sonâmbulo. Depois, os papéis deslocam-se e o sonambu*lismo* de Lady Macbeth parece ser o eco sinistro, tro-

(*) MAETERLINCK. - (N. do A.)
(**) HAZUTT. - (N. do A.)

oista, da própria existência de Macbeth, eco estridente, agudo, que depressa enfraquece, decresce e morre.

No último acto, Macbeth desperta, dir-se-ia quase uma nova personagem. Em lugar do sonâmbulo que se arrasta pesadamente, torna-se um homem vulgar, bruscamente tirado do sonho para ver esse sonho-realizado. Não é, como o interpretam uns, um cobarde celerado surpreeridido por sua vez; nem mesmo, como pretendem outros, um celerado corajoso. É, na minha opinião, um homem que acorda na manhã da sua execução e, de súbito, na acuidade e na brutalidade desse despertar, nada mais compreende do que a sucessão de factos que tem sob os seus olhos e de que ainda não apreendeu senão o lado exterior. Vê um exército diante dele e, preparando-se para o combater, absorve-se na busca do sentido do sonho que teve.' De longe em longe, recai nesse estado de hipnose. Enquanto sua mulher vivia, não tinha consciência do seu estado, procedia como um médium perfeito, enquanto ela, por sua vez, servia de intermediária aos espíritos que eternamente experimentam a força dos homens através da fraqueza das mulheres.

Nietzsche, no que escreveu sobre Macbeth, só viu a louca ambição do homem, uma paixão toda humana; e acrescenta que esse ponto de vista, em lugar de nos desviar, irresistivelmente da ambição má, tende antes p.ara aumentá-la em nós. Talvez, mas, quanto a mim, por detrás e para além há mais alguma coisa do que a ambição má e a concepção do herói ou do celerado.,

Atrás de tudo isso, creio aperceber essas potências invisíveis de que falei, esses espíritos que Shakespeare gostava tanto denos mostrar envolvendo as coisas deste rnundo, que impelem e inclinam pará o bem ou para o mal.

Em *Macbeth,* esses espíritos chamam-se, como nos contos de fadas; as Três Feiticeiras, nome elástico que o público de teatro pode, de seu agrado, escarnecer ou tomar a sério.

Bem entendido, quando vos falo desta influência magnética como duma coisa nova, coloco-me apenas do ponto de vista do encenador de Shakespeare, e não do do comentador. Sei que os cornentadores já se ocuparam desses espíritos, os buscaram em certas personagens da tragédia grega e trataram a questão muito mais a fundo do que eu não poderia fazer. Mas os seus escritos dirigem-se aos leitores ou aos espectadores das peças de Shakespeare e não àqueles que participam na sua interpretação. Quer tenham sido escritas para ser representadas, quer percam ou ganhem com isso, não é disso que se trata agora. Mas se eu fosse encarregado de encenar a tragédia de *Macbeth,* usaria de uma concepção totalmente diferente da do sábio cornentador, a qual não tem que ter em conta quem quer que seja senão ele próprio, lendo a tragédia em sua casa. Podeis sentir, pela leitura, a presença das Três Feiticeiras; mas já as haveis sentido, vendo representar a peça? É sob esse aspecto que o encenador e o actor têm cometido erros.

Em *Macbeth,* é durante esses momentos de hipnose, na minha opinião, que devíamos sentir o poder opressivo do mundo sobrenatural; trata-se de daria impressão dele, de o revelar sem o deixarmos ver: ao encenador compete encontrar o meio.

Para mim, parece-me que, até hoje, nunca se representou bem *Macbeih,* porque nunca sentimos a influência dos espíritos agindo sobre Macbeth por intermédio de sua mulher. Tentar dar essa impressão

seria a tarefa mais árdua do encenador; não pela dificuldade de encontrar tecidos suficientemente transparentes ou uma máquina que eleve os espíritos ou qualquer outra razão desta ordem; a maior dificuldade está na interpretação de Macbeth e Lady Macbeth; porque se admitimos que esse elemento sobrenatural que Shakespeare designa sob o nome de feiticeiras ou de espectros tem qualquer relação com a inquietação dos dois protagonistas, será necessário que os seus intérpretes o façam compreender ao público. E não são apenas esses dois actores, são também os intérpretes das feiticeiras, e do encenador depende que se estabeleça a harmonia entre os espíritos e os seus médiuns. Em cena, não vemos os espíritos evoluindo em torno de Lady Macbeth e também não sentimos a sua influência, enquanto que pela leitura percebemos não só a influência dessas «substâncias invisíveis», como temos consciência da sua presença (corno sentimos a presença do Abade, na ficção de Shorthouse, *A Condessa Eva).*

Não se dirá em certos momentos da tragédia que uma das feiticeiras amordaça com a sua mão descarnada Lady Macbeth e responde em seu lugar? E quem, senão uma delas, a puxou pelo pulso quando ela entrou na câmara do velho rei, com as duas adagas na mão? E quem lhe impeliu o braço quando sujava de sangue as caras dos dois criados? Qual é o punhal que Macbeth vê flutuar no ar? Que fio o detém suspenso? Quem o balança? E qual é a voz que ouve ao sair do quarto do rei, depois do assassínio?

Macbeth. Já está feito. Não ouviste um barulho?

Lady Macbeth. Ouvi piar a coruja e trilar os grilos. Não acabais de falar?

Macbeth. Quando?
Lady Macbeth. Agora mesmo.
Macbeth. Quando agia?

Quem é que falou quando ele agia? E que é esse trio misterioso que conduz a sua ronda alegre c muda em torno do casal miserável, enquanto ambos falam na noite depois de consumado o crime? Tudo isso sabemos nós muito bem quando lemos a peça; esquecêrno-lo totalmente quando a vemos em cena. De facto, não vemos senão um homem fraco conduzido por uma mulher ambiciosa com atitudes de «Rainha de **Tragédia**»; mais tarde, essa personagem, sendo avisada de que a ambiciosa. Dama nunca mais virá em seu auxílio, chama os fantasmas e junta-se-lhes-nurna caverna.

O espectáculo que *deoeriamos* ter era o de um homem nesse estado de hipnose ao mesmo tempo belo e terrível de ver. Compreenderíamos que esse hipnotismo age sobre ele por intermédio da mulher. E reconheceríamos nessas feiticeiras, mais terríveis pela sua própria beleza, que não nos poderíamos separar do terror. Não as veríamos como Hazlitt as imaginou: «megeras de desgraça, vls proxenetas do vício, maléficas porque impotentes para experimentar o prazer; ávidas de destruição porque são apenas criaturas híbridas, ilusórias, infecundas, que tornam sublime o seu afastamento de todas. as .paixões humanas e o seu desprezo pelos assuntos humanos».

Representá-las-íarnos antes como faríamos do Cristo militante flagelando os vendilhões: tocamos aqui a ideia do Deus supremo, do Amor supremo e é isso que é preciso introduzir na interpretação de *Macbeth* em cena. É assim que vemos o deus Fort simbolizado

pelas três feiticeiras lançar dois humanos sobre a sua bigorna e esmagá-los, porque não eram de um grão bastante duro para resistir, .consumi-los porque eles não puderam sofrer a chama: oferecendo à mulher ·uma coroa. real pelo seu esposo, adulando-a para além de tudo, gabando-lhe o seu ascendente mais forte, a sua inteligência superior enquanto, por outro lado, sussurram a Macbeth que ele é um herói.

Vede como os espiritos agem sobre um e outro quando estão separados e abandonados a si próprios'; ouvi-os falar da abundância; estão, um e outro, embriagados pela força desses espíritosenvolventes, ainda que 'Ignorem a sua presença.

Mas observai o momento em que .ambos 'se reunem. .Cada um descobre no rosto do' outro qual-.quer coisa de tão estranho que é surpreendido como 'por uma' reminiscência. «Onde é que já vi e senti o que vejo neste momento?» Mostram-se furtivos, inquietos, -ficam de pé atrás, na defensiva, nada de -efusões verbais: o seu encontro' parece-se com roçar 'prudente de, duas feras;

Que entreviram um e outro? -Um fantasma que se prende às canelas dos vivos ou se agarra ao seu pescoço ou, ainda, como na antiga imagem de Dürer, lhes fala- ao ouvido? Mas porque se tornaram esses -espíritos tão horríveis, quando um instante antes a sua .beleza quase. divina nos -lembrava o Cristo militante? A razão parece-me transparente: não será porque 'esses espíritos revestem 'todas as formas da matéria, como' todas as formas do pensamento? São as almas 'inumeráveis da natureza, inexoráveis ou fracas e sub-metidas no entanto a quem se' submete a si próprio a urna disciplina.

Mas voltemos à aparição de Banquo durante o festim. E o ponto culminante da peça, o instante em que se pronunciam as mais terríveis palavras, em que o espectáculo é mais dominante para o olhar.

Para conseguir bem esse momento, com destreza, com inteligência - isto é, com arte - não se trata de fazer aparecer subitamente sobre andas uma personagem que, precedentemente, viramos no chão; seria travestir uma verdade em mentira e o espectro de Banquo não teria qualquer sentido. . . .

O que é preciso é que a peça comece numa atmosfera mais elevada do que aquela a que estamos habituados, do que a atmosfera burguesa e terra a terra de todos os dias; é preciso fantasia, essa coisa tão desprezada que se chama imaginação; o sentimento do mundo espiritual. Seria preciso que tivéssemos consciência: de que esse espirito deseja ver Lady Macbeth aniquilar-se a si própria, mais do que vê-la ceder à prova que inflige aos seus sentidos. Seria necessário compreender o horror desse espirito quando vê a sua influência arrebatá-lo.

Nunca veremos nada disto em cena. Não sabemos porquê as feiticeiras atormentam esses dois humanos: achamos isso bastante desagradável. E não é, de maneira alguma, o sentimento que devíamos ter. Vemos bem os fantasmas, os diabretes do caldeirão, as forquilhas e os duendes das pantomimas, mas não vemos o Deus, o Espírito que deveriamos ver; esse belo génio paciente e grave que exige do herói que dê, ao menos, prova de heroismo.

Shakespeare põe muitas vezes em cena seres fracos; Lady Macbeth é talvez de todos o mais fraco e se isso constitui uma das belezas da peça - e duma grande

beleza, sem dúvida - é uma beleza mórbida e não uma beleza suprema.

Depois de ter lido as peças onde figuram esses caracteres, abandonamo-nos a nós próprios e aos nossos pensamentos e cada um de nós acrescenta um pensamento que Shakespeare nos deixou o cuidado de juntar. A latitude é grande para o leitor porque, por um lado, muitas coisas ainda não foram ditas e, por outro, já se disse tanto que já se indicou quase tudo; para as naturezas dotadas de imaginação, a obra sugere claramente o mundo espiritual; aquelas a quem falta imaginação aceitam o fruto da imaginação dos outros, com o mesmo empenho com que Eva mordeu o fruto proibido. Eis porque, se acontece que um encenador tem imaginação, deve apresentar ao público as criações da sua imaginação.

Mas vejamos de que grosseiros materiais ele dispõe! Que fazer com as velharias que são os cenários, os figurinos, essas personagens que ele põe e tira com esta ou aquela iluminação? Uma imaginação subtil poderá servir-se de semelhantes materiais? Talvez; talvez isso valha, no seu género, o mármore das catedrais; talvez isso dependa apenas da maneira como os usa.

Posto isto, remetamos o encenador para os materiais de que dispõe. Nesse caso, que os volte do avesso, que os sacuda da poeira e os chame à vida real, quer dizer, à vida da imaginação. Porque só há uma vida real -em arte — é a vida da imaginação. E não há peça moderna onde isso se insinue de maneira tão premente como em *Macbeth*.

Haverá quem diga que Shakespeare viveu numa época extremamente supersticiosa e que extraiu os seus

ternas de uma idade e de um pais fervilhando de superstições.

Bondade divina, a ideia de um espectro, de um espírito é assim tão estranha? Por esse prisma, todo Shakespeare é estranho e monstruoso e deveríamos apressar-nos a queimar a maioria das suas obras, porque não admitimos nada de estranho ou de monstruoso no século XX. Não queremos nada que não possamos compreender claramente. Ora nós não podemos compreender claramente as peças de Shakespeare tal como no-las representam no palco; que a aparição de fantasmas grotescos não se compreende mais do que a presença real de espírito em volta de nós, parece-me uma coisa que seria preciso lembrar a toda a gente.

Mas como daremos a ideia, se atribuímos uma importância essencial: a Macbeth e sua mulher, a Banquo e ao seu cavalo, às cadeiras e às mesas e nos deixamos distrair, pelos objectos secundários, da verdadeira significação do drama? A menos que tenhamos visto esses espíritos antes de começar a nossa tarefa material, nunca os verernoa. . Acreditais que é espreitando para bastidores que os apercebemos?

Não, para representar as peças como Shakespeare teria querido que as interpretassem, é preciso que tudo esteja, de ponta a ponta, impregnado do sentido do sobrenatural; é preciso para isso afastar tudo o que é material ou simplesmente racional ou até aquilo de que se percebe apenas o exterior racional, porque o espectador chocaria com qualquer coisa de sólido e impenetrável e voltaria a esse ritmo cadenciado que palpita não apenas nas palavras de Shakespeare, mas parece adejar no seu próprio sopro, no aroma subtil que flutua em torno das suas peças.

Para concluir de um ponto de vista prático, se eu tivesse de dirigir um jovem que quisesse interpretar Shakespeare como acabamos de mostar, eis como eu procederia:

Obrigá-la-ia a digerir a peça acto por acto e, em cada cena, em cada gesto, em cada som, mostrar-lhe-ia um espírito, o espírito que está latente na peça. *Depois*, no rosto dos actores, na sua indumentária, no cenário, com auxilio da luz, dalinha, da cor, do movimento, da voz, por todos os meiospossíveis de que dispomos em cena, sem cessar, constantemente, evocaria a presença desses esprítos, de tal maneira que a aparição do espectro de Banquo, longe de nos fazer rir, nos pareceria natural e terrível; esperariarnos tão ansiosamente, teriamos tal sentimento do instante em que ela iria produzir-se, que adivinharíamos a presença do espectro mesmo antes de o ver, Isso seria a gradação natural de acção, a sua conclusão: natural. A partir desse momento culminante até o fim da peçá, faria desaparecer, um a um, os espíritosdos rostos, idos figurinos, dos cenários, até quenão ficasseemcena senão o corpo de Macbeth, coberto pelas cinzas deixadas à passagem pela chama devoradora.v:

Desta maneira, teríamos evitado o desprezo que a aparição de um espectro provoca: antes que o público se tivesse apercebido, um mundo de espiritos teria ressuscitado, as nossas inteligências estariam prontas a acolher a revelação do Invisível: e verificaríamos a palavras de Hamlet:

«Há mais coisas nos céus e na terra, Horatio, que nem se sonha nas vossas filosofias».

Florença, 1910.

DO TEATRO DE SHAKESPEARE

No meu ensaio sobre a Arte do Teatro, ousei emitir a opinião de que as peças de Shakespeare foram escritas para o leitor e não para a cena. São numerosas as pessoas desta opinião. No entanto, fiquei muito mais à vontade, lendo Goethe algum tempo depois e encontrando frequentemente julgamentos como estes:

«A própria maneira de Shakespeare conduzir as suas peças torna-as irrealizáveis em cena».

«As próprias limitações da cena obrigam-no a limitar-se».

Goethe chega a esta conclusão não no principio, mas no fim da sua vida, quando a sua própria experiência do teatro lhe demonstrou que a arte literária e a arte dramática são, e devem ser, independentes uma da outra.

Ainda que tudo isto seja exacto, hárias peças de Shakespeare passagens que são essencialmente cénicas e concebidas com vista à cena: são as partes que se improvisava e que permitem que muita gente diga que essas peças são obras-primas da cena.

Resta, ainda, percorrer a obra de Shakespeare e separar o texto literário das irnprovizações verbais dos actores. Seria, por outro lado, indispensável comparar entre si as diferentes edições: reler *Hamlet*

no texto de 1603 e no de 1604. Um é a peça rude e fruste destinada ao povo; o outro, obra polida e repolida destinada aos leitores comodamente instalados nas suas poltronas. Continuo a pensar que as peças de Shakespeare não são feitas para serem representadas; e estou tanto mais convencido que, trabalhando neste momento na encenação de várias peças shakespearianas, tive de passar em revista as diferentes edições do autor e, nomeadamente, as edições teatrais. E surpreendi-me vendo que aqueles mesmos que concedem a Shakespeare o título de mestre da Arte do Teatro, aqui suprimem alguns versos, ali uma passagem inteira e, até, cenas completas: versos, passagens e cenas que, segundo eles, foram escritas para a cena.

Não é, de facto, singular que se declare uma coisa perfeita e depois se mutile?

Ainda se compreende que um encenador faça cortes, com o pretexto de que o público compreenderá melhor, seja; mas que não venham dizer, ao mesmo tempo, que; Shakespeare é um mestre acabado da arte dramática.. Se jamais houve uma arte para multidões, essa é a arte do drama; ora se Shakespeare nem sempre é inteligível pelas multidões, não é esquartejando o texto que o encenador o tornará mais compreensível.: No *Hamlet,* por exemplo, tem-se por hábito eliminar essa longa passagem que começa assim: «Quando todas as circunstâncias me acusam...» (*) sob o pretexto de que «isso não é útil à peça». Não é

(*) *Hamlet,* Acto IV, cena 4. — (N. do A.)

extraordinário que os encenadores ousem decretar o que é útil ou não às peças de Shakespeare, quando o próprio Shakespeare teria decidido a esse respeito? Além disso, saltam-se passagens porque o encenador as julga grosseiras ou pensa que o público as julgaria grosseiras.

Eliminai o diálogo do Acto 111, cena 11, entre Hamlet e Ofélia, quando Hamlet está deitado aos pés da jovem e subtraíreis muito da força da personagem de Hamlet. De Ofélia, em lugar de uma rapariga acisada, fareis uma ingénua romântica; e de Hamlet, em vez de um homem do seu tempo e de uma época que não era apenas de belas maneiras, surgirá uma espécie de irmão pregador.

A Censura certamente se insurgiria contra esta passagem e outras ainda da obra de Shakespeare, e teria razão porque não foram escritas para a cena, mas para serem lidas.. Mas, se nos empenhamos em representá-las, então devemos representá-las integralmente ou não as representar de maneira alguma (*). É tão absurdo pretender que a supressão de uma passagem (por mais curta que seja) não prejudica uma obra semelhante,'.como-sustentar-que a supressão de uma parte do corpo humano (ainda que não fosse maior do que um olho) não atingiria todo o corpo.

(*) «Estou encantado verificando que posso corroborar a opinião de. quando se apresenta como defensor ardente da unidade, da indivisibilidade e da inviolabilidade das peças de Shakespeare, exigindo que se apresentem Iritegralrnente, sem retoque ou modificação de qualquer-espécie»: GOETHE. - (N. do A.)-

Não é, de maneira alguma, dar provas de requinte pretender semelhantes liberdades com obras-primas; mas, pelo contrário, demonstrar extrema barbárie. Uma outra razão que se apresenta para justificar os cortes é que a representação só deve durar um certo tempo. O tempo não tem nada que ver com a representação; se é boa, pouco importa: o tempo que ela dura; se é má, é preciso abreviá-la; ainda que o director, que insistiu pela curta duração do espectáculo, fique com o ar de quem receia que o público proteste.

Nunca uma coisa boa é demasiada. Aliás, pode muito bem representar-se uma peça de Shakespeare integralmente numa noite, com a condição de que o mecanismo de mudança de cenários não, seja tão ridiculamente complicado que exija vinte minutos de intervalo; com a condição de que os actores não se detenham em cada sílaba e se habituem a pensar um pouco mais depressa. É, esse lento debitar dos textos shakespearianos que os toma tão aborrecidos para o público. Representam cenas de paixão prodigiosa; mais ardentes do que as do Teatro Italiano, e, no entanto, interpretam-nas duma maneira tão arrastada e tão lânguida, que ficamos surpreendidos quando um Crasso vem mostrar-nos em Inglaerra como traduzir pela voz, pelo gesto e pela expressão, a rapidez e a demência da paixão. Temos o ar de quem esquece que a paixão é uma espécie de loucura. Reduzimo-la a um estado lógico, exprimimo-la com o tom neutro de um juiz ou de um matemático; tem-se vagamente a impressão de alguém que adicionaria totais; é um caixeiro e não Otelo que, diante de nós, estrangula Desdérnona. Os actores de natureza vibrante não deveriam ter repouso enquanto não suscitassem um movi-

mento e conseguissem desembaraçar a cena e o teatro dos actores impassíveis e maciços.

Mas, feito Isto, conseguir-se-ia dar uma Interpretação exacta às obras de Shakespeare? Não creio. Ainda que os maiores, os mais apaixonados actores deste mundo pudessem reunir-se para interpretar *Hamlet,* nunca dariam uma representação perfeita. Porque representar *Hamlet* perfeitamente é, receio bem, uma coisa impossível.

Florença, 1908.

NOTA - No entanto, depois de ter escrito o que precede e depois da primeira edição deste livro em 1911, eu próprio empreendi a encenação do *Hamlet* - do *Hamlet* de Shakespeare - para o Teatro de Arte de Moscovo. Porque o tentei, sabendo que era uma coisa impossível? Por muitas razões: queria, acima de tudo, fortificar a minha opinião e fazê-la partilhar pelo público; e tinha também esse desejo, confesso, de «experimentar a mão», quer dizer, agradava-me retomar o trabalho de encenação (porque há anos que não montava uma peça). Além disso, desejava corresponder ao desejo que os meus amigos manifestavam.

Verifiquei o que desejava. Estou mais do que nunca convencido de que as peças de Shakespeare são irrepresentáveis - que são mesmo aborrecidas em cena —, mas reconheço igualmente que hoje a multidão não ama nada tanto como uma macedônia de príncipes do teatro, como na música, como até na arquitectura. O Teatro de Arte de Moscovo conseguiu cumprir bem a sua missão? *Sim,* extremamente

bem –; quanto à fidelidade aos 'princípios que regem a nossa arte, isso é outro negócio.

Se tivesse permanecido fiel a esses princípios, teria fechado as suas portas, há três anos, quando se dizia aos seus directores que era a única e verdadeira solução à adoptar. - E, todavia, 'o primeiro teatro da Europa: reina no Inferno.

Londres, 1912.

O REALISMO E O ACTOR

Perguntais-me se, pelo realismo na representação do actor, entendo a franca representação da natureza humana. Sim, é isso mesmo: o realismo é a franca representação da natureza humana. Os pintores e os autores contemporâneos atestam-no por *aquilo* que pintam e escrevem e pela maneira como pintam e escrevem.

É justamente porque os realistas se esforçam por dar tão francamente a' natureza (usando de uma franqueza que tomam por sinceridade, mas que mais frequentemente se avizinha da brutalidade) que essa franqueza, longe de ser a flor ou o fruto de nova seara não é, quando muito, senão a raiz - porque o actor, na minha opinião, não pretenderá nunca as mesmas liberdades que os pintores ou os escritores contemporâneos e não tentará exprimir os mesmos episódios brutais com todos os pormenores possíveis.

Não vejo actor tão destituído de inteligência que pretenda representar com toda a exactidão a agonia, a loucura ou a doença, tal como os realistas contemporâneos as pintaram ou descreveram nas suas obras — nem o amor tal como o exprimiram esses mestres tão francos e terrivelmente cegos.

Os realistas dir-vos-ão que se interessam menos pelos assuntos que tratam do que pela maneira de os

tratar. Mas, nesse caso, porque se empenham exclusivamente nas coisas feias e grosseiras que os idealistas tiveram sempre grande cuidado em velar?

O que não me haveis perguntado é se o público deixaria o actor revelar-lhe .tais sentimentos, tais circunstâncias de que os escritores, tanto idealistas como realistas, têm mais ou menos o direito de falar.

Que diferença há entre a imagem, a palavra e a realidade viva? O próprio público do galinheiro sente-o bem e não permitira que o actor exprimisse o que um Milton ou um Rabelais, um Rubens ou um Botticelli podem livremente traduzir.

Ainda que subsistisse a sombra "de uma dúvida) não se vê que não só o actor não saberia pretender às mesmas liberdades que o pintor ou o escritor, mas também que não tem materialmente possibilidade de as exercer?

O realismo é um modo de expressão grosseiro, bom para cegos. Enquanto o coro dos Videntes proclama com o poeta: «O Belo é a Verdade: a Verdade, a Beleza» é tudo o que sabemos neste mundo e tudo o que importa saber»; o coro dos Cegos returque numa voz rouca: «A Beleza é o Realismo: o Realismo, eis a Beleza» - é tudo o que sei no mundo e tudo o que quero saber».

A diferença consiste toda numa questão de atitude e de sentimento. Para quem olha este mundo com amor, descobre belezas por toda' a parte: é um deus que, pelo seu saber, completa o que está incompleto. Cura os enfermos e os doentes, reanima a coragem dos abatidos, e chega mesmo a dar vista aos cegos. É o poder que, desde sempre, tem o Artista, o qual, na minha opinião, é o senhor do mundo.

O realismo, aliás, depois de ter agradado ao público durante um certo tempo, poderá muito bem desagradar-lhe noutro momento. O que interessa o público não é nem o progresso da ciência, nem as doutrinas da sabedoria, dessa simples e quotidiana parcela de verdade que está latente em tudo e por todo o lado; o que o interessa é a conquista do dinheiro e, com ele, o poder grosseiro e bárbaro de pagar a patente; - de não dar, como a grande dama para quem é demasiado pouco o beijo na ponta do dedo; de dar como o lorde uma nota «a qualquer mendigo ainda» uma esmola, onde só o amor bastaria. Enquanto o público mostrar essa monstruosa parcimónia e se compuser de gentes que só dão um quarto ou a metade quando era preciso dar tudo, preferirá o Realismo, que só é uma medida incompleta, mesquinha do artista.

Mas não há nisso tudo qualquer coisa que possa desagradar aos amadores de teatro e, sobretudo, desencorajá-los. Que estejam furiosos, seja, mas porque haveriam de estar desencorajados? Por nada deste mundo: porque o número limitado de amadores de teatro que amam a Beleza e odeiam o realismo, constitui uma pequena minoria de cerca de seis milhões de almas. Estão dispersos, aqui e ali, por toda a terra. Só raramente - ou nunca - vão ao teatro moderno. Eis porque os amo e quero reuni-los.

Forte de' Marrni, 1908

TEATROS DE AR LIVRE

É minha opinião que o Teatro quase sempre procurou aproximar-se da Natureza, e tanto os dramaturgos, como os actores e os pintores de cenários, quase sempre se esforçaram por se libertar do género «teatral». Mesmo no século XVI, quando a maioria das coisas revestia um esplendor faustoso e artificial, aparece um mestre de teatro que tenta tudo reconduzir à Natureza. E, no entanto, se é preciso que as peças de Molière nos pareçan1 hoje naturais, a maneira como são representadas parece-nos sempre convencional.

Em todas as épocas os homens coroaram como o maior aquele dos autores dramáticos que lhes parecia mais «vivo», mais natural que os seus colegas. Shakespeare, no entanto, não nos parece «segundo a natureza»; e aconteceu até a Robertson, cujas peças pareciam transportar para a cena a própria vida, pois o achamos hoje desactualizado e um pouco fictício.

Alguns até vão ao ponto de dizer das primeiras peças de Arthur Pinero e das últimas peças de Bemard Shaw que se tornaramartificiais.

O mesmo acontece com a cenografia. Aqueles que, há um século, Clarkson pintava em Inglaterra maravilhavarn os críticos pela sua semelhança com

a realidade, quando já se conhecia a obra de Loutherbourg; bem depressa esses senhores passaram de Stanfield ao mais velho dos Telbin, o qual, afirmavam, era a própria Natureza; mas não tardaria que se arrependessem do seu juízo e, abandonando Telbin, procurassem a Natureza na obra de Hawes Craven, que também puseram de parte para preferirem Harker, porque estes lhes dava «finalmente a imagem da Natureza».

O mesmo para a representação dos actores, Os Kemble e o seu estilo grandioso cederam lugar a Edrnund Kean que, trinta anos depois, passava por nada menos que natural: Macready não o «era muito mais»? Esses mesmos actores pareceram-nos, alguns anos depois, afectados e convencionais comparados com Henry Irving. E já hoje falamos do artifício de Irving em relação a Antoine «queéa própria Natureza» o qual, não tardará a ser convenção pura, comparado com Stanislavsky.

Que são todas estas variantes duma mesma «Natureza»?

Elas não são, na verdade. umas e outras, senão aspectos de uma nova convenção, a «convenção naturista».

Os dramaturgos, os actores, os decoradores são todcs vitimas de um. sortilégio]. a exemplo da Bela do Bosque, só despertarão quando se quebrar o encanto. Será, ao mesmo tempo, a tarefa mais árdua e mais fácil do mundo; a mais árdua para aqueles que nasceram só para dormir; amais fácil do mundo para aquele que está destinado a despertar os outros. Mas não há dúvida de que até o sortilégio ser quebrado e completamente destruido, todas as peças, as interpretações e

as encenações da Europa estarão condenadas a permanecer «teatrais» (*).

Não creio que tenha chegado o momento de vos indicar como quebrar o sortilégio que encadeia os teatros da Europa. Aliás, a minha intenção não é dar-vos uma resposta, mas pelo contrário pôr-vos uma 'questão.

Notai que pondo-vos esta questão não me coloco nada do ponto de vista prático' e que deveríeis responder-me com o mesmo ,espírito. Há uma tendência natural no homem (ditada por uma sã prudência) para manter todas as coisas no terreno prático. Nada melhor quando se trata de um problema de higiene ou de economia. Mas quando o, nosso objectivo transcende esse domínio, que abordamos questões de ordem espiritual tais como as artes ou a filosofia, fatiamos bem considerá-las da maneira mais elevada que o assunto comporta; depois podemos voltar à terra para nos ocuparmos das realizações. Eis a minha questão:

Acreditais que o Teatro de ar livre seja um lugar apropriado para apresentar ao público o que nós charnámos a Arte do Teatro? Ou estais convencidos de que o teatro coberto convém mais?

O primeiro oferece um quadro e condições naturais, o segundo condições artificiais.

Florença, 1909

(*) É preciso reconhecer aqui que um certo encanto (de essência análoga ao do maravilhoso numa descrição escrita) se desprende da graça, do «panache» da convenção «teatral». A maioria de entre nós gosta da parada, da alegria ruidosa, da cor, da pocira; mas todos entre a gente de teatro, desde o primeiro actor do Reino ao último avisador de província, desejam com toda a alma que o sopro da Natureza penetre inteiro na sua querida casa. - (N. do A.)

A PROPÓSITO DO SIMBOLISMO (*)

QUER SE DÊ CONTA OU NÃO, É DE SíMBOLOS, E COM A AJUDA DE SÍMBOLOS, QUE A HUMANIDADE VIVE, *AGE,* E TEM A SUA FISIONOMIA PRÓPRIA. E, ALIÁs, AS ÉPOOAS QUE TEMOS POR AS MAIS NOBRES SÃO AQUELAS QUE MELHOR OOMPREENDERAM O VALOR DO SIMBOLISMO E MAIS CASO FIZERAM DELE». — CARLYLE

O simbolismo é, na verdade, muito convencional; é saudável, é metódico e está universalmente espalhado. Não tem nada de teatral, se por isso se entende qualquer coisa de ostensivo, e, no entanto, é a própria essência do Teatro se desejamos fazer figurar a Arte do Teatro em seu lugar, entre as Belas-Artes.

O simbolismo nada tem que deva assustar; ele é a própria delicadeza; é tão acessível ao moço de charrua e ao marujo como aos reis e individualidades altamente colocadas. Alguns têm medo do simbolismo, mas é difícil saber porquê; essas pessoas coram e pretendem que não gostam mesmo nada do simbolismo porque

(*) WEBSTER: Definição do *simbolismo* = O emprego sistemático de símbolos. Definição do símbolo = O sinal visível de uma idéia. - (N. do A.)

ele tem qualquer coisa de mórbido e de desprezível em si. «N6s vivemos numa época de realismo», dizem para se justificar. Por outro lado, não explicam como se servem de símbolos para o dizer nem como pode acontec.er que durante a sua vida se tenham servido precisamente do que lhes parece tão incompreensível. Porque não apenas o simbolismo é a origem de qualquer arte, mas é também aprópria fonte de toda a vida; só com a ajuda de símbolos a vida nos é possível e não deixamos de recorrer a eles.

São símbolos as letras do alfabeto; de que se servem os homens civilizados. Os números empregados pela química e pela matemática.. Todas as moedas do mundo são símbolos e os homens de negócios trabalham com eles. Igualmente o ceptro e a coroa dos reis, a tiara dos Papas, as bandeiras dos exércitos são símbolos - pelos quais milhares de pessoas estão dispostas a morrer. As obras dos poetas, dos *pintores;* dos arquitectos e dos escultores: estão cheias de simbolismo; as artes jchinesa, egípcia, grega, romana, os artistas modernos, desde Constantino, entenderam e compreenderam sucessivamente o valor do símbolo. A música só é inteligível graças a uma escrita simbólica e é simbólica na sua própria essência. Todas as formas de cortesia são simbólicas e usam símbolos. O acto supremo da piedade em relação aos mortos consiste em erigir um símbolo junto deles.

A minha opinião é de que ninguém deveria rebelar-se contra o símbolo - nem temê-lo.

1910.

DO REQUINTADO E DO PRECIOSO

Os porcos não apreciam as pérolas'; é hoje um facto averiguado e admitido pela maioria das pessoas.

No entanto,' a maioria das pessoas que conhecemos com certeza que aprecia as pérolas; !o mesmo é dizer que a maioria das pessoas aprecia o que é requintado e precioso.

Que se 'goste depérolas porque são raras ou caras - e tanto melhor que o sejam- ou apenas pela sua beleza, pouco importa.: Uma e outra razão são boas, porque o efeito é o mesmo: uma vez que as pérolas suscitam admiração, são manejadas com delicadeza, fazem exibir mais requintadamente a nuca das que as usam. Vemos, assim, que ao contacto das coisas requintadas e preciosas nós refinamos.

É pena que o Teatro não seja nem requintado nem precioso.

Desejaria ver, em vez da expressão veemente de ideias ou de emoções violentas, a expressão; bem mais requintada 'de ideias e de emoções raras.

Em lugar de empregar materiais grosseiros como a prosa, as pranchas de madeira branca, a tela pintada, o papel manchado, a poeira - gostaria que se usassem materiais mais preciosos: tais como a Poesia - ou o Silêncio, bem mais precioso ainda - que nos servíssemos de ébano e de marfim, de prata e ouro, de

madeiras preciosas, de árvores raras, de sedas cintilantes de cores invulgares, de mármore e alabastro e de belas inteligências.

O público não é tão estúpido que não ponha um diamante acima de um pedaço de carvão, que à tela e à madeira não prefira a seda e o marfim. Quem quer que pretenda o contrário não passa de um farsante.

Eis porque, senhores críticos, vos peço a graça de considerar o Teatro, depois a Natureza; como se comparásseis um lírio artificial ao seu semelhante, bem mais precioso, o lírio dos campos.

E agradecendo-vos criticas passadas, peço-vos hoje que exerçais a crítica equitativa do material actual do teatro moderno. Fazei-o, mesmo com indulgência, e colocar-nos-eis, a nós, profissionais, num estado vizinho da raiva desesperada. Mas; ao menos, fareis ao Teatro a honra de crer que ele ainda é digno duma critica elevada, que merece ainda um julgamento profundo e não incidindo sobre pormenores acessórios.

Se uma figueira. desse cardos, pensarieis queixar-vos de que fossem picantes? Perderieis o vosso tempo a queixar-vos contra os cardos, a afirmar que são maus - e a pedir melhor?

Então-porque criticar um falso modelo da nossa Arte?

Conjuro-vos a estudar a natureza da Arte do Teatro, a fim de que, com o vosso auxilio, a sua flor e o seu fruto se tornem requintados e preciosos.

1910.

NOTAS DO TRADUTOR

(1) Repare-se que, ao longo de toda a obra, GORDON CRAIG tanto escreve a palavra Teatro com a inicial maiúscula como com a inicial minúscula. Houve, quanto a nós, algumas vezes, pelo menos, a intenção de distinguir o Teatro tal como existia, então, na Inglaterra e no Continente, do Teatro ideal que o autor pretendia.

(2) Conservámos, propositadamente o tenno «Sur--marionnctte» como já o fizera, aliás, EDUARDO SCARLATTI em *A Religião do Teatro* (cap. 7, *A «Sur-marionnetie» de Ed. Gordon Craig, - A magia das Formas. - O valor da interpretação no teatro 'shakespeariano*) .. ,Claro que poderíamos ter adoptado a expressão superfantoche, mas cremos que perderia um tanto do carácter que CRAIG pretendeu imprinur-lhe.

Deve notar-se que, apesar das restnções postas neste prefácio, que se repetiu na edição inglesa de 1957 e foi escrito em Rapallo, em 1924, CRAIG nem por isso alterou uma vírgula sequer ao texto original nas edições posteriores.

(3) De todos os actores portugueses que vimos representar, parece-nos ter sido ALVES DA CUNHA aquele que, em certa medida, podemos pôr em paralelo com IRVING, especialmente na medida em que criou imitadores que se diziam - e dizem - 'seus discípulos. Infelizmente — e por muito que pese a uns tantos — ainda não apareceu nos nossos palcos senão quem arremede os seus processos, tantas vezes discutíveis, de interpretação. ALVES DA CUNHA era o «comediante 'com fogo a mais», mas também com muito egoísmo. Esse fogo não voltou a iluminar a cena portuguesa. E o que é estranho - como um dos: elementos que concede flagrante actualidade a esta' obra - profundamente estranho, é que esses actores, mesmo quando escondem o fogo, a menos refugiando-se no que dizem e julgam ser *processos modernos*, ainda evidenciam os *processos velhos* do grande actor.

(4) ÉTIENNE DECROUX *(Paroles sur le Mime)* referindo-se precisamente a ORAlO, afirma: «O actor deve saber o seu ofício antes de aparecer em cena. Não é em público que deve *fazer a mão* e a sua aprendizagem deverá durar seis anos». O próprio DECROUX conta que não participou no primeiro espectáculo de mimo dos alunos da Escola do Vieux Colombier porque tinha *apenas* um .ano de prática.

Oremos que só em Portugal .os aprendizes-de-actor vão para a cena *falar* sem prática alguma. E começam logo por exigir bons papéis, mal e crítica se dignou, benevolentemente, afirmar que tinham .um certo jeitinho.

(5) As máscaras aparecerão, primeiro ' com ERVIN PISCATOR, depois da primeira Guerra Mundial, e mais tarde com BRECHT (no Teatro do 'Ocidente, :claro).

Foi na encenação das *Aventuras do Bravo Soldado Schuieik,* Também pela primeira vez, que nos conste, se usou o tapete rolante (em vez dos estrados giratórios).' PISCATOR descreve--nos assim o seu trabalho: «Para a realização cénica utilizava, pois, o tapete rolante, que permitia ao soldado SCHWEIK fazer uma marcha mais ou menos simbólica .para o «front». À medida que SCHWEIK avançava; :101 mundo-em ,volta 'dele devia mover-se também. GEOROEIGRbsz'executou.:com .este fim, trezentos .desenhos segundo. a técnica .de ;WALT::DrSNEY.' Empreguei também máscaras, como BRECHT fez, depois, no *Circulo de Giz Caucasiano»:*

(6) O autor empregou a expressão *stage-mahager,* que deveria traduzir-se, em rigor, por ;contra-regra ou, quando muito, por director de cena. Simplesmente, o contra-regra, no teatro português, não tem as funções dilatadas que lhe são atribuídas no teatro em Inglaterra. Considerando as funções cada vez mais complexas que ORAlO vai concedendo ao *stage--manager* até quase definir o *ideal siage-manager,* poderíamos ter usado, francamente, o termo encenador. Em Portugal, porém, no período em que o autor escreveu os textos que reuniu em *Da Arte do Teatro,* e até muito mais tarde, não se sabia o que era encenação, portanto não existia o encenador. Havia, sim, além do contra-regra e do director .de cena, o ensaiador, cuja actividade se limitava à direcção dos ensaios

dos actores, Preferimos, portanto, a palavra ensaiador, que substituiremos, nos capítulos seguintes, pela de encenador. Aliás, como adiante se verá, GRAIO usará também o termo *stage-director.*

(7) O autor escreveu, exactamente, *Director,* que no teatro português é o Empresário. Também nalguns casos há, no nosso teatro, um director artístico, mas que não tem os poderes que Craig atribui ao *Director* e, portanto, é do empresário que se trata, isto é, com plenos poderes não só artísticos mas também administrativos.

(8) Será necessário recorrer ao anedotário do Teatro, português para pôr em evidência a espantosa actualidade desta caricatura que o autor faz dos ensaios num teatro de Londres, no princípio do século? Um episódio, apenas, por demais significativo: um empresári?-actor, em determinada peça, insinuou a uma segunda actriz da sua companhia que não devia ser *tão brilhante* em determinada cena, porque prejudicava o trabalho? da *senhora;* A *senhora* era a esposa do empresário-actor, prhneira figura feminina da. companhia.

(9) STANISLAVSKY, que fora um dos criadores do Teatro' de Arte' de Moscovo, que GRAIO considera como exemplo depois da sua viagem à Rússia, na primeira década deste século, a propósito da encenação do *'Casamento de Figaro,* de BEAUMAROHAIS, fazendo do povo o herói da comédia, pretendia que o seu (do povo) rosto aparecesse nas cenas de multidão. Uma cena de multidão não é uma figuração, mas um grupo de, personagens activas individualizadas, dotada cada uma do seu carácter e do seu comportamento, Não são *camponeses em geral,* saídos, de uma pastoral, mas trabalhadores, vindimadores, criados de estrebaria, pastores e pastoras, vaqueiros e lavadeiras. E acrescentava: «Não aceitarei um único figurino que não, me faça adivinhar a profissão de quem o veste».

(10) ANDRÉ ANTOINE.

(11) Foi LUGNÉ POE, no final do século passado, em França, quem, pretendendo reagir contra o artesanato do

cenógrafo de ofício, apelou para a colaboração dos pintores; convidando,' entre outros,' VUILLARD', BONNARD, MAURICE DENIS, TOULOUSE-LAUTREC, com vista a uma renovação da estética cenográfica. Mas, como afirmámos em *Panorama do Teatro Moderno* ,(nesta. colecção) basta evoc,ar estes e outros nomes para se verificar que esta fase da cenografia trouxe ao Teatro, como APPIA receava - e ORAIO também, como se vê - a preponderância da pintura sobre' aplástica do actor. Mais: era o estilo da pintura particular a cada um dos artistas que se impunha, em prejuízo 'da harmonia, da unidade do espectáculo. Aliás, há muito que 'acabou a idade do cenário pintado. A paleta do encenador é a luz incidindo sobre tons neutros que a restituem feita cor. ,

(12) Neste ponto, ORAIO coincide com APPIA. O primeiro comentário que escrevemos para *A Obra de Arte Viva* (também nesta colecção) aplica-se aqui inteiramente. APPIA nega que o Teatroj.eja urna síntese (harmoniosa ou não) de todas as artes, para considerar, corno ORAIO pretende também, embora proponha soluções diferentes, que o Teatro é uma Arte em si (mesmo excluindo o texto). Enquanto ORArO rejeita o' homem ,como instrumento da nova Arte, APPIA coloca o homem como úrucoo insubstituível instrumento. , ,. -

-(13) -Seria, de facto, a única maneira de acabar, por exemplo, corri as mistificações de um teatro acéfalo como o nosso.. É .a ausência de leis estéticas ,de rigor científico, como 'ORArO desejá, que cria asmistificações.unais ou menos audaciosas, de que o Teatro em Portugal .tem sido vítima — e 'neste momento mais do que nunca.

(14) ORArO emprega aqui *stage-director*, .Talvez queira" na verdade, dizer, na nomenclatura portuguesa, director de cena, mas nos dois diálogos entre o Profissional c o Amador de Teatro, usa a mesma expressão para o encenador. Modernamente no Teatro Inglês, usa-se *producer* para designar o encenadbr.No Teatro americano, o *producer* é o empresário e' o *director* o encenador. ' .

(15) O autor emprega, agora, a palavra *tnanager,* Não há dúvida de que pretende referir-se ao ensaiador, tal como se concebia no' nosso País, no princípio do século, insinuando, porém, como deveria fazer-se um encenador.

(16) Agora, sem sombra de dúvida, é do cnsaiador (à portuguesa) que se' trata. '

(17) Em' francês, no original, acrescentando, o autor, *or stage-manager,.* isto é, identifica o «régisseur» com o *stage--manager.* Continua, porém, em relação à nossa nornenclatura e às respectivas funções, a estabelecer-se confusão com contra-regra, ensaiador ou director. de cena.

(18) Repare-se no que o autor escreve, adiante, no segundo diálogo entre o' Amador de Teatro e o Encenador acerca do tcatro que diz ser da 'cidade de Constan,

(19) Em alemão no original.

(20) É neste ensaio que mais nitidamente CRAIO começa a estruturar a sua doutrina do simbolismo, em oposição ao naturalismo e ao realismo. MEYERHOLD, por essa altura, desencadeara na ' Rússia o movimento do Teatro Estúdio contra o Teatro de Arte de STANISLAVSKY. Qual, deles o mais extremista 'do ponto de vista da estética - ou da Arte - do Teatro? Apesar da concepção da «Sur-ma-', rionriette», CRAIO aproxima-se intimamente de APPIA — como MEYERHOLD também 'e, depois, ARTAUD, para só. falar nos mais importantes' chefes de fila, com os olhos postos na pureza do simbolismo 'do Teatro oriental - pretendendo que o actor é o próprio Teatro, na medida em que pode transmitir pensamentos, ideias, emoções, sentimentos, apenas pela expressão corporal, sem o recurso da expressão verbal (eliminação do autor - em vez da palavra, às vezes o grito).

Duas correntes se opõem, intransigentemente:

1. De um lado, os' homens de Teatro (melhor, os escritores ,de Teatro) que defendem a supremacia do: texto: *No Principio Era o Verbo.*

2. Do outro, os teóricos que reivindicam a independência inteira da Arte do Teatro: *No Princípio Era a .Dança,* melhor diríamos o Gesto.

CRAIG e ApPIA são os principais — fundamentais- teóricos do segundo grupo.

Como se fazia o homem Neanderthaliano compreender pelos seus iguais? «Exprimia-se, conforme podia, com auxílio do corpo todo. À falta de um aparelho especial para a palavra, ele falava com tudo, .isto é;. com os músculos do rosto, os ombros, as pernas e, principalmente, com as mãos» (M. ILINE e E. SEGAL, *Comment l'Homme est Deoenu un Ceant)*, Entretinha, pois, conversas inteiras, .sem uma única palavra. «A linguagem dos gestos possui, por conseguinte, os seus méritos. A tal ponto que, ao fim .de tantos mil énios, ainda hoje não conseguimos passar sem ela. Só milhares de anos depois aos sinais transmitidos pela natureza se sobrepôs a palavra, o *sinal dos sinais,* na expressão adoptada por PAVLOV». A medida, porém, que o trabalho se complicava, tornava-se mais difícil o entendimento por meio de gestos. Cada objecto rcqueriaum gesto particular quc o descrevesse plenamente c assim nasceram os gestos-imagens. Depois, veio a palavra--irnagem — sempre um simbolismo. ,Mas — e a propósito de CRAIG considerar que o .homem .não pode ser o instrumente da Arte doTeatro – , no Princípio, o hornemjulgava-se, na verdade, um simples instrumento de forças ocultas - como hoje pode e deve ser o instrumento das forças ocultas do Teatro. Os Tchuktches, por exemplo (op-.cit), diziam: «Pelo instrumente homem a vianda foi dada. ao cão», em vez de «o homem dá a vianda ao cão». O homem era, pois, em todos os actos, o instrumento de uma :força oculta e misteriosa. Ainda não há muitos anos, os índios do Dakota diziam: «malha feita através de mim», como se o homem fosse uma agulha de fazer malha.

(21) É o momento de chamar a atenção para o P. S. da primeira carta a JOHN SEMAR, quando o autor declara, com intuito proféticos, que a chave da Arte do Teatro consiste exactamente no «Sprechen streng verboten» (É absolutamente proibido falar). Por isso, preocupando-se, não raras

vezes com, 'urna". estética corporal sublimada pelo movimento e pelo ritmo, CRAIG em toda a obra não se preocupa uma única vezcom .a plásticaverbal. Por isso .afirma que à representação dos actores nada acrescenta, por 'exemplo, às obras de SHAKESPEARE: A obra é' completa em si, acabada; a leitura e a imaginação do leitor bastam. Mas até onde pode ir a imaginação - e, a inteligência - do leitor? Não terá o actor possibilidade,' pela ,dicção, de *explicar* o que SIIAKESPEARE diz pela. sua boca? , ' '

Vejamos, sobre a ,arte da dicção e as suas possibilidades de expressão - de' 'explicação - o que , escreve ' ETIENNE' DECROUX (op, cit.):' «De que meios dispõe o actor sob o nome de dicção? .

Encontrei quatro,:

1. A inflexão. 'Alguns diriam intonação, o que seria demasiado 'pouco,': pois .não pode exigir-se de um piano' que .reproduza uma inflexão. Entre um tom e outro tom, o pianista nada pode fazer. Mas o actor sim. A sua voz segue uma linha *inflectida:* É u.ma curva tanto côncava como convexa que se apOla num tom para' atingir o outro. A guitarra hawaiana dá um pouco a ideia.
2. Depois, o comediante empresta, ao que diz, uma velocidade calculada: aqui o' seu' debitar é mais rápido ou mais lento, o mesmo acontecendo com os silêncios.
3. Dá, enfim,' ao que diz, maior ou menor força física. Pode ser explosiva e impulsiva, lenta e regular, etc.
4. O actor intervém' com a expressão da sua voz e esta é a ideia mais subtil de fazer compreender.» '

DECROUX, a respeito deste último ponto, expõe uma teoria a que chama *gramatical* ou do advérbio e do adjectivo: Quer dizer que é através do .advérbio ou do adjectivo que o autor não escreveu, mas' 'que o actor inflexiona, que se *explica* o texto ao público. . Por exemplo, o autor escreve: «Se soubesse uma coisa dessas, matar-te-ia» ' A frase completa

no pensamento do autor teria sido, por exemplo: «Se soubesse urna coisa dessas, matar-te-ia *com prazer.*» Ora o *com prazer* não foi escrito, mas o actor tem de o dizer através da inflexão. O espectador tem. de perceber, pela maneira do actor inflexionar, que a personagem mataria *com prazer.*

,, (22) Apesar de conceber a Arte do Teatro sem o Poeta dramático e sern o próprio dramaturgo, sempre que CRArG define o encenador ideal, coloca a peça como ponto de partida. Considera, evidentemente, o encenador para um Teatro tal como existe nos nossos dias e, assim, ,exige um respeito absoluto pelo texto. Como se sabe, é uso corrente no Teatro português a intervenção do actor no texto, quer modificando expressões, quer eliminando, quer acrescentando. O actor «protesta», quase sempre, porque o autor não escreveu ", *como se fala,* querendo, quase sempre dizer com isto, *como ele, actor, fala.* Nunca tendo recorrido, a um treino intenso da plástica vocal - como o pianista que todos os dias faz umas tantas horas de exercícios - o actor é, não raro, incapaz de articular certas sílabas, ou palavras, ou conjuntos de palavras. Daí ele próprio alterar, muitas vezes sem prévia autorização do autor, passagens do seu papel.

(23) É1um erro que se cometeyhoje.noTeatro português, quase regra geral, que uma ou duas excepçõcs confirmam.

",

(24) , O autor, preconiza um método de seqüência de encenação que já foi adoptado em quase todo o Mundo. Não quer dizer que, como Craig pretende, os papéis só sejam distribuídos aos actores quando tiver começado a execução dos cenários' e do guarda-roupa. O que acontece é que os papéis são logo de início distribuídos, mas os ensaios decorrem «à italiana» (em volta de uma mesa) só se usando o palco para marcação e ,apuro com a montagem e guarda-roupa prontos. É assim que agem os grandes encenadores do nosso tempo; o que permite, por 'exemplo, modificar todo um guarda-roupa se; durante os ensaios, se verificar que ele não serve a unidade do espectáculo. Foi o que aconteceu" ainda recentemente,

com GrORGIO STREH:LER, no Piccolo Teatro deMilão, com o *Galileo,* de .Brecht, cuja indumentária definitiva resultou de uma longa busca de harmonia plástica durante o trabalho no palco.

Em Portugal, procede-se exactamente. ao contrário, isto é, às vezes até sem prévia leitura da peça, os actores vão para o palco *marcar,* com a implantação do cenário riscada no palco a giz ou limitada.por sarrafos e os acessórios de cena representados por quaisquer objectos que haja àjnão. .Os cenários e o guarda-roupa só aparecem nos últimos — e até só no último - 'dias de ensaios. Não raro há apenas. uma noite para se executar o roteiro da iluminação da peça. Não raro o guarda-roupa chega exactamente à hora de começar o espectáculo de estreia. Não raro se ouve, na plateia, martelar no palco, antes de subir o pano. Não raro o actor é surpreendido, na estréia, por uma porta que devia estar à direita baixa surgir à direita alta. Etc. , etc.

(25) Já se encontra, nesta passagem do Primeiro Diálogo, a concepção de uma estética de iluminação que viria a dominar no Teatro dos nossos dias. A «luz viva» que pretendia ROBERT EDMOND JONES, o contraponto da acção.

(26) A este artista do Teatro futuro chamou APPIA o Dramaturgo. Uma vez mais CRAIG e o autor de *A Obra de Arte Viva* convergem para idênticas soluções.

(27) Não sabemos porquê, CRAIG não quis referir-se directamente ao Teatro de Arte de Moscovo, fundado por STANISLAVSKY e DANTCHENKO, assumindo este funções quase exclusivamente didácticas, É evidente que se trata desse teatro, dando CRAIG à cidade onde o localiza um nome composto pelas duas primeiras sílabas do nome próprio de STANISLAVSKY: CONSTANTIN.

(28) A libra, em 1910, antes da implantação da República em Portugal, valia 5$03, e, depois, 4$91, correspendendo, portanto, .as 5.000 libras, respectivamente, a 25 150$00 e 24 550$00.

(29) 125.750$00 e 122.750$00 em moeda portuguesa, antes e depois da implantação da República, respectivamente.

(30) 12.575.000$00 e 12.275.000$00, idem.

(31) Três anos depois, isto é, em 1913, COPEAU emprcendcria uma experiência deste género, com a fundação do Vieux Colornbier. Mas ao contráno: a sua *escola* (se bem que o Vieux Colombier fosse, já em si, uma escola) só surgiria na última fase, para uma duração efémera.

APÊNDiCE

Pilharam-no sem o esgotar: Pode secar-se o mar? ORAIG ¦é o mar.
LOUIS JOUVERT

CRONOLOGIA'

Janet Leeper, autora de um breve mas incisivo estudo sobre *Edward Gordon Craig ,(Designs for th» Theatre}* compílou uma cronologia que precedeu das seguinte palavras:

«Muitas 'afirmações íncorrectas têm aparecido acerca da *lendária figura* de Gordon Craig, Escrevi-lhe de Paris, pedindo-lhe que me' fornecesse elementos que me permitissem corrigir erros ,divulgados. Respondeu-me, enviando--me um pequeno bloco-de-notas cheio de 'informações de que extraí factos e datas»;' ,

Recentemente, Craig publicou *Á Minha Vida de Homem de Teatro,* escrita em forma 'de diário, que contém preciosos elementos para uma cronologia ainda mais completa do que a de Janet Leeper,'.'Por-isso.vachámos por bem recorrer às duas fontes de informação (*).

1872 - Jan. 16. Terça: feira. Nasceu em Railway Street, em Stevenage, no condado de Hertfordshire,

Nasci pagão de Eleanor Alice Godioin, Watkins de nascimento, e de Edtoard William Godioin, arquitecto em Londres. Contràriamente aos cosiumss dos antigos pagãos, o <meu nascimento foi -registado na data de 13 de Fevereiro de 1872 *e, a declaração assinada por"Eleanor- Alice Godioin (a mãe), Railuiay Street, Stevenage, Hertfordshire. O documento, rubticado' por! William Strickland, oficial 'do Reglsto Civil, não menciona qualquer nome de baptismo, não tendo a criança 'sido baptizadd.*

1878 - Mar. 28. Ellen Terry (pseudónimc artístico da mãe de Oraig) no papel de *Olivia,* 'no Court Theatre (direcção Hare).

(*) Os trechos recolhidos, em itálico, foram escritos pelo próprio Oraig. - (N. do T.)

Talvez a sua melhor criaçao.
Charles Kelly ensina-me a ler.

1881 - Jun. 30. A Companhia Meihingen, com Ludwig Barnay, apresenta *Júlio 'César,"* de Shakespeare, no Drury Lane.

Iruing aceitou o desafio: em Março do ano seguinte, mostrou o que um teatro inglês podia fazer do «Romeu e Julieta».

1882 - Mar. 8. Estreia de *Romeu e Julieta,* no Lyceum, com Ellen Terry e Henry Irving.

161 representações, Receita bruta: 34.000 *libras. Lucro:* 10:000 *libras.*

1883 — Out. 11. Henry Irving e Ellen Terry partem para a sua primeira «tournée» aos Estados Unidos.

Que maravilhoso penado !

1884 — Vê ' Mary Anderson em *lngomar. Tioelfth Night,* no Lyceum.

Lembro-me de grande parte da representação.

Set. 18. Henry Irving e Ellen Terry embarcam de novo para os Estados Unidos.

Dez: Craig parte para a América a reunir-se à mãe.

Nove dias (ou onre i.) através do Atlântico. Bruma e gelo:

1885 — Jan. 14. Pela primeira vez em cena, no papel do filho do jardineiro, em *Eugene Aran,* em Chicago.

Dez: 19. Estreia *do.Fausto;.* no Lyceum.

ALguns julgaram, que lrving tinha interpretado o Mefistôfeles em pantomima. Mas fez uma grande criação trágica.

1886 — Maio. 17. Edward William Godwin monta *Helena de Troia,* de Todhunter, no Englcr Circus.

O autor não sabe construir uma acção e é um .cxecráucl poeta.

Out. 6. Morre, com 53 anos, Edward William, pai de Craig.

Nessa época ignorava todo esse grande acontecimento. Só em 1949 *li, pela primeira vez, um livro consagrado à 'inda e 'à morte de Edward William Godunn.*

1889 - Set. 28. Estreia de *The Dead Heart,* no Lyceum, melodrama de Watts Philips, adaptado por Irving. Primeiro contrato de Craig, que se estreia como profissional, no papel de Arthur St. Valery, naquela peça. Cinco libras por semana,

Porque adoptei o nome de Craig? Porque não queria o de Terty como, um gaio que se enfeitasse com penas de pavão. Precisava de um nome virgem que eu tornasse célebre. Se fosse, capaz...

1890 - Compra alguns livros: *Vida de Goethe,* de Lewis; *Sonata a Kreutzer,* de Tolstoi; *Diário,* de Henry Crabb Robinson; *Fausto,* de Marlowe,

Maio 27. Reposição de *Olivia,* com Irving e Ellen Terry. Craig como Moisés,

«Tournée» durante o Verão, na companhia de Sidney. Lacy, Quatro libras por semana.

Enviava metade do dinheiro a Ellen Terry

Set, 20. Estréia, no Lyceum, de *Raoenstaood.* Craig como Henry Ashton.

1892 - Jan. 5. Estréia de *Henrique VIII,* no Lyceum, com encenação de Irving, reunindo Will Terriss, Forbes-Robertson e uma companhia recrutada com grandes despesas. Craig como Cromwell.

Honorários durante sete meses: «cachets» dos aclares, 18.356 *libras; «cachets» dos figurantes, 2.221 libras; despesas da encenação,* 11.879 *libras (total* 32.456 *libras), receita bruta,* 58.639 *libras; lucro* 26.183 *libras.*

Jan. 16. Edward Gordon Craig completa vinte anos.

Hoje (1956) *olho um retrato do poeta Dylan Thomas aos vinte anos. Bela cabeça (...) E eu? Com que me parecia aos vinte anos? Suponho que é uma pergunta que os leitores fazem a si próprios. As minhas fotos são enganadoras e precisam de alguns comentários.*

1893 — Jan. Recebeu, nessa altura, como presente, uma primeira edição das *Folhas de Erva* e de *Dois Regatos,* de Walt Whitman.

Whitman foi durante muito tempo para mim um amigo e não uma simples... intoxicação.

Começa a observar corn interesse um gravador de madeira a trabalhar. . .

A gravura de madeira sempre me seduziu!

1894 - Abril 8. Nascimento de sua filha Rosie, em Uxbridge.

Todas as minhas filhas são boas e afeciuosas. Não tinha reinos para distribuir por elas e, por isso, tive mais sorte do que Lear.

Nov. 27 a 30. Lê *Robinsou Crusoé* pela primeira vez. *Deslumbramento!*

1897 - Jano 18 a 23. Dirige uma companhia no Royal Theatre, em Croydon.

Dez. Termina a sua aprendizagem junto de Henry Irving e abandona o Lyceum.

Durante dois anos;. procurei um caminho por onde me aventurasse fora das sendas batidas. Descobri-o em 1900: *conduzia a um domlnio completamente diferente daquele em que Henry Iroing reinava como senhor absoluto, mas s6 em* 1907 *penetrei nele.*

1900 - Jano Solidão. Adeus ao A. B. C.

Data do meu despertar intelectual. Até aí sempre perguntara a mim próprio onde estava, para onde devia ir, para que lado me voltar, se houvesse sobre a terra qualquer.coisa que me conviesse.

Maio. Reviravolta: na sua existência: associa-se com Martin Shaw, o criador da ,Sociedade das Operas de. Purcell.

Julho. Começa a desenhar 9S projectos de cenários parà *A Máscara do Amor*, segundo a ópera de Purcel1, *Deocleciano.* .

Agosto. A partir desta época até o Verão de 1904; *fiz o melhor que podia para mostrar do que era capaz: criar para seroir a causa do Teatro britânico.:. 'A Inglaterra ficou indiferente.*

1901 - Abril. 2. Oarta de Yeats.

.Caro senhor Craig, creio que os vossos cenários para «Eneias e Dido» ,são os únicos bons cenários que vi até hoje. É uma arte nova que haveis criado.

Faz durante este ano :,trinta è seis gravuras em madeira..· " . , ... , ' , ,

1903 - Abril. No Imperial :I'heatre, .alugado por Ellen Terry, 'encena-Çr *Vikings d'Helgeland,* :de Ibsen.

.Foi' um 'grande êxito, mas a peça foi retirada de cena devido :à, incompetência do administrador (esqueci o seu nomè) 'que falhou o-lançamento publicitário.

Maio. Encenação de *Muito Barulho para Nada,* de Shakespeare.opara Ellen Terry.

" *Foi: a minha última encenação em Inglaterra, onde mais ninguém 'me propôs que montasse uma peça, apesar do tràb álho que já fizera. Foi o fim da minha carreira de encenador, que 'durara quatro' anos, como da minha carreira de actor. Não considerava nenhuma dessas carreiras como um fim em si. As pessoas não eram 'dessa :opinião' e declaravam: «Tentou as duas carreiras e nas duas falhou».* "

1904 - Agosto: Adeus a Londres.

Dezembro. 'Berlim.' Conhece Isadora Duncán.

1905 — Jan. 15.. Em Dresdc, com Topsy (o diminutivo por que tratava Isadora Duncan),

Vivemos num pequeno e velho hotel encantador. Devo à' amizade estimulante de Isadora alguns dos meus melhores .cenários dos anos 1905 e 1906. *Foi igualmente em* "1905 *que escrevi a minha «Arte do Teatro», que foi traduzida em alemão, russo e holandês. .Foi ainda neste ano que elaborei, num estado febril permanente, a revista '« The M .ask», que tornaria ,o instrumento graças 'ao: qual metamot--foseei o teatro de ponta a ponta.'* . .

Fev. 6. Em Moscovo com Topsy.

Viaja .incessantemente, sempre com Topsy.

Maio. 1. Exposição .dos seus desenhos de teatro, em Dresde. ... i.

Maio. "20.; -Só, em Berlim. :

Maio. 24. Só, em Bonn."

.Visitei a casa 'de Beethooen. Não havia lá " *ninguém, mas-oi: o seu piano de teclas usadas.*

Out. 14. Sabe, em Amesterdão, 'da morte de Irving.

1906 - Out. Primeiro golpe de vista à Itália.

Continuo as minhas inoestigações, Aproximo-me do fim.

Cheguei com Isadora, a Itália a fim de preparar a encenação de «Rosmersholm» para a Duse. Sobretudo para dar prazer; «Isadora: .

Dez. 5. / Estreiade *Râsmersholm,* no teatro da Pergola, em Florença.

Terminado o meu trabalho, Isadora e eu abandonâmos Florença. Eu, voltaria para ali, s6. E foi então que a minha hora, soou..

1907 — *Descubro sao mesmo tempo a liberdade e o preço porque temos de pagá-la.*

Fevereiro. Itália. Dias desolados. Dias magníficos. Florença. (8ó."

Tema de reflexões,» esiado de confusão a que chegou o teatro inglts, dois anos depois da morte de Irving. Durou mais de, cinquenta anos..

1908 - Nov. 1. a 25. Moscovo. Propostas para encenar *Hamlet.*

1910 — Fev. 28. Partida para Moscovo. Começa imediatamente a trabalhar no *Hdmlet.* Dois estenógrafos, um russo e outro inglês, tomam nota de tudo quanto Craig diz.

1911 — Jan. 12. No Abbey Theatre, de Dublin, Yeats usa pela primeira vez, numa peça sua, o novo SIstema cenográfico de «biombos», devido a Oraig.

Set. Exposição de modelos cenográficos baseados no princípio dos «biombos».

1912 - Jan. 8. Ensaio geral do *Hamlet* no Teatro de Arte de Mascavo.

Êxito total; Ovações. Discursos..

Set. Exposição.vem; Londres, dos noventa e cinco desenhos executadospor Oraig para a encenação do *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscovo.

1914 - Jun. e Julho. Ern Florença.' Grande modelo de madeira para à encenação de um espectáculo a realizar sobre *A Paixão de S. Mateus,* de Bach. O modelo estava quase concluído quando rebentou a primeira guerra mundial.